Hermilo Borba Filho

HISTÓRIA do ESPETÁCULO

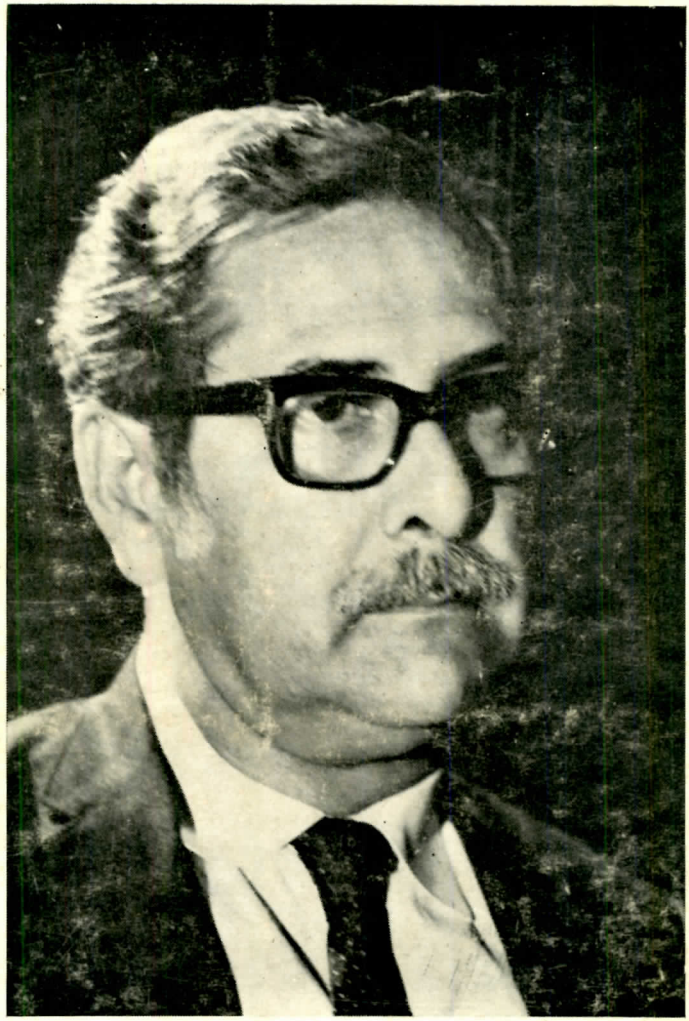

Foto de Geraldo Viola (Arquivo de "O Cruzeiro")

Hermilo Borba Filho nasceu em Palmares, Estado de Pernambuco, em 1917. No Recife formou-se em Direito, para nunca exercer a profissão. Ocupou destacados cargos públicos, mas foi na literatura que ganhou renome. Suas peças foram representadas na Argentina, Uruguai, Suiça, Alemanha, Finlândia e Dinamarca. É professor de História do Espetáculo na Escola de Belas-Artes da Universidade Federal de Pernambuco. Fundou e dirigiu grupos como o Teatro de Estudante de Pernambuco, o Teatro de Arena, do Recife, e o Teatro Popular do Nordeste, além de montar peças para conjuntos profissionais do Rio e de São Paulo, tendo obtido prêmios pelos seus trabalhos. Atualmente dedica-se ao romance, embora o teatro continue uma constante em sua vida, como vem provar êste livro, cuja capa, desenhada por Ivan Araújo, se inspira em cenário moderno de peça shakespeariano com tema romano.

HISTÓRIA DO ESPETÁCULO

HERMILO BORBA FILHO

Êste é um livro de iniciação no mundo do espetáculo. Publicado pela primeira vez em 1953 com o título de *História do Teatro,* preencheu um claro na bibliografia brasileira de estudos dramáticos. Agora, em edição revista e aumentada, teve seu nome mudado em virtude das resoluções do Primeiro Congresso de Ensino de Teatro, realizado no Rio de Janeiro em 1959. O autor representou nesse Congresso a Universidade do Recife, onde é professor da Cadeira de História do Espetáculo na Escola de Belas-Artes. Sendo livro

de iniciação e não um tratado para os já experimentados, esta *História do Espetáculo* procura apresentar um panorama de acôrdo com o que já se escreveu sôbre o assunto, resultando daí um perfeito trabalho de divulgação. A bibliografia, bastante completa, compreende não só livros consultados para elaboração desta obra como outros, ainda, julgados necessários ao aprimoramento da cultura teatral do leitor.

HISTÓRIA DO ESPETÁCULO

PRINCIPAIS OBRAS DO AUTOR:

ROMANCE:

Os Caminhos da Solidão, Livraria José Olympio Editôra, Rio de Janeiro, 1957.

Sol das Almas, Editôra Civilização Brasileira S. A., Rio de Janeiro, 1964.

Margem das Lembranças (1.º volume da tetralogia *Um Cavalheiro da Segunda Decadência*), Editôra Civilização Brasileira S. A., Rio de Janeiro, 1966.

A Porteira do Mundo (2.º volume de tetralogia *Um Cavalheiro da Segunda Decadência*), Editôra Civilização Brasileira S. A., Rio de Janeiro, 1967.

TEATRO:

História do Teatro, Livraria Editôra da Casa do Estudante do Brasil, Rio de Janeiro, 1953.

Teoria e Prática do Teatro, Editôra Íris, São Paulo, 1960.

A Donzela Joana, Editôra Vozes, Petrópolis, 1966.

Diálogo do Encenador, Imprensa Universitária, Recife, 1966.

FOLCLORE:

Espetáculos Populares do Nordeste, Editôra Dominus, São Paulo, 1966.

Fisionomia e Espírito do Mamulengo, Companhia Editôra Nacional, São Paulo, 1966.

Apresentação do Bumba-meu-boi, Imprensa Universitária, Recife, 1967.

HERMILO BORBA FILHO

HISTÓRIA DO ESPETÁCULO

EDIÇÕES O CRUZEIRO — RIO DE JANEIRO

COLEÇÃO PONTOS CARDEAIS

volume 2

1. *História Literária de Eça de Queiroz*
   Álvaro Lins — 6.ª edição
2. *História do Espetáculo*
   Hermilo Borba Filho
3. *Introdução ao Romance Brasileiro* (no prelo) ensaios e dados bio-bibliográficos coligidos por Mário Camarinha
4. *O Romance Brasileiro* (até o Modernismo)
   número especial da REVISTA DO BRASIL com estudos coordenados e anotados por Aurélio Buarque de Hollanda — 3.ª edição.
5. *O Romance Modernista* (em preparação)

HISTÓRIA DO ESPETÁCULO

Copyright (c) 1968 *Edições O Cruzeiro*

EDIÇÃO REVISTA E ATUALIZADA

da HISTÓRIA DO TEATRO, originàriamente publicada pela Livraria Editôra da Casa do Estudante do Brasil, em 1953, integra-se agora na Coleção Pontos Cardeais, com todos os direitos reservados pela Emprêsa Gráfica "O Cruzeiro" S. A., Rua do Livramento, 189/203, ZC-05, Saúde, Rio de Janeiro, Guanabara. — Mário Camarinha, Editor.

Composto e impresso no Brasil — Printed and Made in Brazil

A
João Ângelo Labanca

Em 1953, *através da Livraria Editôra da Casa do Estudante do Brasil, lancei o livro* História do Teatro, *que tinha sido o resultado de um curso por mim ministrado às professôras da secretaria de Educação e Cultura do Estado de Pernambuco. Foi a primeira e até agora única História do Teatro aparecida no Brasil e já naquela época sentia-se a necessidade de uma tal obra, dada a inquietação que se processava nos meios teatrais do País.*

A carência de livros especializados continua mais aguda, principalmente com a criação de inúmeras escolas de arte dramática, a maioria pertencente a Universidades. Os livros que existem são em línguas estrangeiras e os alunos lutam com uma dificuldade enorme para acompanhar os programas.

Esta História do Espetáculo *é uma edição revista e aumentada do meu livro anterior e seu nome decorre das resoluções tomadas pelo I Congresso Brasileiro de Ensino de Teatro, realizado no Rio de Janeiro, em* 1959, *ao qual compareci representando a Universidade Federal de Pernambuco para discussão e assinatura do convênio entre as várias escolas, ponto de partida para a oficialização do ensino do teatro em nosso País.*

A matéria tratada consta do programa da Cadeira de História do Espetáculo da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Pernambuco, da qual sou o professor, mas de qualquer modo abrange

o assunto de modo geral, sendo válida, portanto, para qualquer curso de qualquer entidade. Justamente por isto foi cortada do livro anterior a parte referente ao teatro brasileiro, desde que, de acôrdo com o currículo, o nosso teatro consta da Cadeira de História do Teatro Português e Brasileiro.

Êste é um livro escrito especialmente para os estudantes dos cursos de escolas de arte dramática. para iniciá-los no mundo do teatro e não um tratado para os que já são experimentados no assunto. Nada acrescentei de nôvo. Procurei seguir tudo o que já se escreveu sôbre o assunto — na medida das minhas possibilidades — resultando mesmo num trabalho de compilação perfeitamente atualizado.

No fim do volume poderá ser encontrada uma lista de livros que devem ser consultados, se possível, por aquêles que desejem avançar ainda mais no terreno da história do teatro. Muitos dêles foram usados para a composição desta obra, outros são indicados porque julgados necessários para o alastramento de uma cultura teatral. Não incluí peças ou biografias pròpriamente ditas, mas livros que dêem aos alunos uma visão o mais possível completa da teoria e da prática do teatro.

Rio, 1967

H.B.F.

CAPÍTULO 1

O drama inconsciente e os povos primitivos. A evolução da pantomima. Breves noções sôbre a mitologia grega. A procissão dionisíaca. As origens da Tragédia. Os precursores.

Do ponto de vista histórico e com os elementos que conhecemos hoje, pode dizer-se que o teatro nasceu na Grécia, embora pesquisas muito recentes venham a demonstrar que, muito antes, os egípcios já o praticavam. Na verdade, entretanto, o teatro é tão antigo quanto o homem e com o homem permanecerá enquanto êle se mantiver sôbre a face da terra.

Uma autora inglêsa — Martha Fletcher Bellinger —, descrevendo o nascimento do teatro, fala de uma virgem coberta de flôres correndo por um campo e perseguida por um jovem. Surgem outras virgens e outros jovens que as perseguem. Depois de uma série de evoluções os casais conseguem juntar-se e aí já começa uma outra história. Lançando mão dessa alegoria a historiadora inglêsa quer dizer que o teatro nasceu da dança, dessa forma de poema dramático, ainda sem palavras e sem música.

O homem, afinal de contas, sempre sentiu o desejo de transfigurar-se, de transformar-se em outra coisa que não seja êle mesmo. Neste sentido, possui um instinto teatral inato, estudado minuciosamente por um teórico russo, Nicolas Evreinoff. Êle diz, entre outras coisas, que "o homem possui um instinto com relação ao qual, a despeito de sua inesgotável vitalidade, nem os historiadores nem os psicólogos nem os que se ocupam

de estética disseram jamais, até aqui, a menor palavra. Refiro-me ao instinto de transfiguração, ao instinto de opor às imagens recebidas de fora, as imagens arbitrárias criadas no íntimo, ao instinto de transformar as aparências ofertadas pela natureza em alguma outra coisa..., numa palavra, ao instinto cuja essência se revela no que eu chamo a teatralidade. O instinto de teatralização, que reivindico a honra de haver descoberto, pode achar sua melhor definição no desejo de ser "diferente", de realizar algo "diferente", de criar um "ambiente" que se "opõe" à atmosfera de cada dia. Eis aí um dos principais motivos de nossa existência e do que chamamos progresso, mudança, evolução, desenvolvimento em todos os domínios da vida. Nascemos todos com êste sentimento na alma, somos todos sêres essencialmente teatrais".

Isto significa que o teatro sempre existiu, mesmo sob a forma inconsciente. É o que faz Henri Gouthier dizer que "êle, o homem, entrega-se também com tôda a sua alma. O movimento é intenção. O gesto é pensamento. Dizer que o teatro nasceu do movimento e do gesto é dizer que em sua origem se encontra o ato em sua unidade, espírito e corpo. O ato reflexo é sentido no mesmo momento em que acaba. O ato refletido é visto ao mesmo tempo em que é desejado. O teatro é filho da dança: o dançarino sabe que dança e por que dança. O movimento, que é a origem do teatro, não é o das nuvens nem o dos pássaros, mas o do homem que dança para os seus deuses".

Tôdas as danças primitivas de que temos notícia revelam pelo menos o embrião de uma ação dramática, o que não significa que já fôssem teatro, pois para que o teatro tenha possibilidade de existir é necessária a presença de dois elementos: o literário e o de imitação, isto é, um texto e um movimento. Nas danças primitivas existia, apenas, o elemento de imitação, embora aquelas que exorcisavam já se aproximassem muito mais de um plano de ação, porque para afugentar os espíritos teriam de desenvolver tôda uma seqüência que conduzia a um enrêdo, lançando mão, inclusive, de outros elementos externos como os disfarces e as máscaras.

A evolução deu-se justamente através dêsses conjuros dos povos primitivos, pois adquiriram uma forma e esta forma que, a rigor, era uma pantomima, adquiriu um ritmo. Forma e ritmo plasmaram então uma dança consciente, uma dança de caráter descritivo, imitando, por conseguinte, um acontecimento. Imitavam, por exemplo, o mistério da reencarnação, valendo-se de animais, acreditando que a alma dos seus parentes estaria no corpo

das bêstas; imitavam acontecimentos passados como a chuva, premidos pela necessidade, ou melhor, pelo desejo de que ela voltasse; imitavam a morte de um inimigo representado por um boneco. Neste sentido, a dança dramática mais antiga que se conhece é o Drama da Paixão Egípcia, que descreve a luta de Osíris — a luz — contra Set, as trevas. Osíris é derrotado, mas Hórus, seu filho, vinga a sua morte. Esta dança é uma representação simbólica do Dia e da Noite e, por extensão, do Bem e do Mal.

A princípio, quando a dança era mais uma pantomima, desenrolava-se sem o auxílio da música. Entretanto, quando o ritmo juntou-se à forma, surgindo, portanto, uma dança já consciente, apareceram os instrumentos de percussão. O degrau seguinte foi o canto, quando o homem começou a juntar a palavra à dança para melhor traduzir os seus sentimentos. Outros instrumentos surgiram e quando nos depararmos com as procissões dionisíacas, que possibilitaram o nascimento do teatro grego, vamos constatar a existência da flauta dupla e da cítara.

Para melhor compreensão do espírito do teatro grego temos de nos referir ao Ciclo Épico, atribuído a Homero, onde tôdas as lendas e as figuras mitológicas aparecem, essas histórias tendo entrado no conhecimento do povo grego através dos rapsodos. A Mitologia pròpriamente dita, por outro lado, deve ser conhecida, pelo menos em suas linhas essenciais, porque os deuses têm um papel saliente em todos os argumentos do drama grego, sendo citados e convocados vêzes sem conta.

O Caos se ilumina, faz-se o Dia, unem-se o Céu e a Terra. Surge Zeus (Júpiter para os romanos) e combate os Titãs, fazendo-se a divisão do mundo entre a sua família, enquanto os deuses continuam a residir no Olimpo: Zeus, Netuno, Plutão, Ares, Hefestos, Apolo, Hera, Héstia, Palas Atena, Deméter, Artemisa e Afrodite.

Zeus era filho de Réia e Saturno. Hera (Juno na mitologia romana), filha de Saturno e de Réia, irmã de Zeus. Casou com Zeus. Palas Atena (Minerva) era a deusa da prudência, da guerra, das ciências e das artes, filha de Zeus. Foi sempre virgem e filha privilegiada do chefe do Olimpo. Héstia (Vesta) é a deusa do fogo. Apolo era filho de Zeus e Latona, esta última sendo filha do titã Coeus. Foi expulso do Olimpo por haver ressuscitado Hipólito, sem consentimento dos deuses, tendo traspassado os Ciclopes, inventores do raio, com as suas flechas. É o deus da Música e da Poesia, da Eloqüência, da Medicina e das Artes.

Artemisa (Diana), filha de Júpiter e Latona, irmã gêmea de Apolo, é a deusa da caça. Deméter (Ceres) é filha de Saturno e Ops, sendo considerada a deusa da agricultura. Hefestos (Vulcano), filho de Juno e Júpiter, é um deus disforme, porém o mais trabalhador do Olimpo. Hermes (Mercúrio), era filho de Júpiter e de Maia, mensageiro dos deuses e em particular de Júpiter. Deus da eloqüência e da arte de bem dizer, também dos mensageiros, comerciantes e até mesmo dos ladrões.

Ares (Marte), filho de Júpiter e Juno, deus da guerra. Afrodite (Vênus) presidia aos prazeres do amor, sendo Adônis o seu amante predileto e Cupido o seu filho mais célebre. Presidia aos casamentos e aos nascimentos. Dionísio (Baco), filho de Júpiter e de Semele, deus da uva, do vinho, da embriaguez.

As Graças eram filhas de Júpiter e de Eurímene; as Musas, de Júpiter e Mnemósine; Clio, musa da História; Euterpe, da Música; Tália, da Comédia; Melipômene, da Tragédia; Terpsícore, da Dança; Erato, da Poesia lírica; Polínia, da Retórica; Urânia, da Astronomia; Calíope, da poesia heróica e da eloqüência. As Parcas eram senhoras do destino dos mortais: Cleto possuía o fio do destino dos homens; Laquésis punha o fio no fuso; e Atropos cortava sem piedade o fio da vida dos mortais.

Netuno ou Poseidon, filho de Saturno e Réia, era irmão de Júpiter e Plutão, reinando sôbre o mar, as ilhas e as costas. Sua morada está no fundo do mar, onde reside com sua mulher Anfitrite, cujo cortejo é constituído de nereidas e tritões. Proteu era filho de Oceano e de Tétia, guardião do gado de Netuno. As Sereias eram filhas do rio Aquelôo e da musa Calíope, em número de três: Parténope, Leucósia e Ligéia. Os Ciclopes, gigantes monstruosos, eram filhos de Netuno e de Anfitrite. Os três principais eram: Brontes, que forjava o raio; Esteropes, que o punha na bigorna; e Piracmon, que o batia com golpes. O maior, o mais forte e célebre dos Ciclopes era Polifemo, filho de Netuno e da ninfa Teresa. Nutria-se, sobretudo, de carne humana. As Náiades eram as ninfas que presidiam às fontes, aos arroios e aos rios.

Pã era filho de Júpiter e da ninfa Tímbris, considerado o deus dos caçadores. Príapo era filho da ninfa Naias e de Dionísio, símbolo da fecundidade da natureza. Os Sátiros eram muito cabeludos, dotados de chifres e orelhas de cabra, músculos e pernas do mesmo animal.

Os infernos eram lugares subterrâneos para onde iam as almas depois da morte. Plutão ou Hades era irmão de Júpiter e

de Netuno e reinava sôbre os infernos. Proserpina ou Perséfone, filha de Ceres e de Júpiter, foi roubada por Plutão. As Fúrias são também chamadas de Erínias: divindades infernais encarregadas de executar as sentenças dos juízes dos infernos. As mais conhecidas são: Tisífone, Megera e Alecto. O deus Tânatos ou A Morte era filho da Noite e irmão do Sono, inimigo implacável dos homens.

O teatro grego pode ter-se originado de três festividades: dos Mistérios de Delos; da louvação às divindades quintonianas — Elêusis, Deméter e Proserpina; e do culto a Dionísio. Esta última é a mais provável.

Já se sabe quem era Dionísio: deus da uva, do vinho, da embriaguez. Pois bem: uma vez por ano, justamente por ocasião das vindimas, prestava-se uma homenagem a êsse deus, ao qual se sacrificava um animal, precisamente um bode (macho caprípede), em grego *tragos,* de onde nasce a palavra *tragédia.* Ao som da música de flautas, as bacantes dançavam em sua honra, juntando-se aos sátiros, dançarinos que imitavam bodes e que se supunha serem os companheiros do deus. Já bêbedos entregavam-se, com um verdadeiro entusiasmo, um verdadeiro frenesi, a êsse espetáculo.

O teatro tem, assim, uma origem religiosa e campestre. O passo seguinte foi a organização de procissões que começaram a tomar mais uma forma religiosa que profana. Todos os celebrantes se juntavam, tendo à frente jovens que cantavam um hino, improvisado, o ditirambo, girando em tôrno do altar do deus. E foi precisamente dêsse côro, do contraste entre o espírito dionisíaco e o apolíneo, que nasceram a comédia e a tragédia.

Em seguida, o côro separou-se do recitador e isto significa que na realidade havia nascido o primeiro ator, com um arremêdo de diálogo, quando a antístrofe respondeu à estrofe, o canto consistindo na louvação ao deus, contando as suas dores e as suas alegrias, surgindo os sentimentos de dor, mêdo e piedade. Posteriormente, a procissão humanizou-se para louvar o rei de Argos, possibilitando a invasão, no plano religioso, dos heróis e dos grotescos.

Na procissão já se podiam constatar três artes: o canto, a dança e a atuação. À frente vinha o corifeu, vestido com uma pele de bode e todo o resto do grupo respondia ao ditirambo, atuando como um verdadeiro balé litúrgico, numa fusão do cômico e do trágico.

O ditirambo continuou a ser improvisado até o dia em que um poeta, Árion, passou a escrevê-lo. Foi o aparecimento, então, do texto teatral que se juntava ao elemento de imitação. Nesta altura, a estrofe era cantada por todo o côro, composto de cinqüenta pessoas e disposto em círculo. Cantava a estrofe num sentido, no outro a antístrofe e assim até o fim, até que Shesicoro inventou o épodo, isto é, a terceira estrofe que se cantava no repouso. O ator único, quer dizer, o corifeu, ligava tudo isto. Depois, o côro dividiu-se em grupos, o ator único representando vários papéis e o côro também. A métrica usada era a do tetrâmetro trocaico (*tetrâmetro* — verso que se compunha de quatro pés; *trocaico* — verso composto de *troqueus,* isto é, pé de verso composto de duas sílabas, a primeira longa e a outra breve). Quando se deixou de cantar para falar, a métrica passou a ser a do iambo, verso composto de uma sílaba breve e outra longa.

Constituiu-se, portanto, a tragédia: o ator e o côro se respondem cantando; em seguida, o ator fala e o côro canta; e posteriormente, o ator dialoga com o corifeu, representante do côro. Não havia atos ou intervalos, sendo a tragédia composta de partes dialogadas e partes faladas. As partes dialogadas eram o prólogo, os episódios e o êxodo.

Prólogo é tudo o que precede a entrada do côro, como em *Os heráclidas,* de Eurípedes, que é o exemplo do prólogo clássico. Há exceções, como em *As suplicantes,* de Eurípedes, onde o côro já está em cena. Outras tragédias não tinham prólogo, como em *As suplicantes,* de Ésquilo; em outras havia várias cenas antes da entrada do côro, como em *Medéia,* de Eurípedes.

Episódios são as partes compreendidas entre dois cantos do côro, enquanto êxodo é a parte após a qual não há mais canto do côro. Êsses três movimentos deram origem aos atos: o prólogo é a exposição, ato primeiro; êxodo, o desdobramento, ato quinto; os episódios são os atos intermediários.

As partes cantadas são: o párodo, que é a entrada do côro, com estrofe e antístrofe; e os estásimos, entre os episódios. Existem três tipos de párodos, conforme os cantos antistróficos sejam precedidos de anapestos (verso em que entram três sílabas, as duas primeiras breves e a terceira, longa): 1º — o corifeu recita os anapestos e o côro responde com cantos antistróficos; 2º — os anapestos nem sempre são ditos só pelo corifeu, mas por um ou dois atôres que se respondem ou que respondem ao corifeu; 3º — canto antistrófico simples é a regra comum.

No seu devido lugar veremos a importância dos três grandes trágicos gregos; Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, mas êles tiveram precursores, embora não se possa precisar a parte de cada um, sendo mais mestres de balé do que poetas trágicos.

O primeiro dêles é Epigênio, que adaptou o ditirambo ao culto de um herói: Adrasto. Por isto mesmo, sendo Epigênio natural do Peloponeso, essa região reivindica a honra de haver criado a tragédia, mas o gênero nasceu na África. Nesse êrro incorreu um helenista do século XVII, Arnaut, que disse: "Um certo Icarius, a quem Baco (designação romana de Dionísio) ensinara a arte de fabricar o vinho, tendo encontrado um bode em suas vinhas, sacrificou-o ao seu patrão; os camponeses da vizinhança, tomando parte neste ato de piedade, puseram-se a dançar em tôrno da vítima, cantando ao deus das vindimas. E por terem gostado dêsse divertimento repetiram-no no ano seguinte; e foram imitados em todos os burgos; a própria Atenas seguiu o exemplo do campo e uma festa privada, tornada pública, transformou-se logo numa festa universal. Todos os anos, na mesma época, *troupes* de bebedores, pintados de bôrra e arrastados em carroças, passeavam na Ática sua embriaguez e seus cantos monótonos. Téspis, o primeiro diretor conhecido dessas *troupes,* imaginou intercalar nesses coros uma récita feita por um corifeu, a que chamou de episódio".

Téspis foi quem criou o teatro ambulante. Nasceu na Icária, em 560 A. C. e atingiu o apogeu em 535. Tôdas as suas peças se perderam, existindo apenas quatro fragmentos sem valor e provàvelmente apócrifos, delas guardando-se apenas os nomes: *Penteu, Os Sacerdotes, Os Jogos de Pélias* e *Os Jovens.* Foi êle quem inventou as máscaras. Representava seus papéis trágicos primeiro pintando o rosto com alvaiade, depois cobrindo-o com fôlhas vermelhas; em seguida, enfim, introduziu o uso de verdadeiras máscaras exclusivamente feitas de linho. Outras inovações atribuídas a êle são: o papel do ator em face do côro, o acréscimo ao canto do côro de um prólogo e récitas; e a representação do drama numa cidade.

A êsse propósito Plutarco narra a surprêsa e a inquietação de Sólon: "Já Téspis começava a apresentar suas tragédias e era coisa que agradava maravilhosamente ao povo por sua novidade, não tendo ainda poetas que competissem uns com os outros e que obtivessem prêmios, como aconteceu depois; e Sólon sendo, por natureza, desejoso de ouvir e aprender, e em sua velhice procurando passar o tempo em todos os divertimentos, com música, e a se mostrar mais do que nunca alegre, foi um dia ver Téspis,

que também representava como era o costume antigo dos poetas, e depois que a representação terminou, chamou-o e perguntou-lhe se não tinha vergonha de mentir assim na presença de todo o mundo. Téspsis respondeu-lhe que não havia nenhum mal em fazer e dizer tais coisas, desde que era apenas uma representação. Então Sólon, batendo firme na terra com um bastão que tinha à mão: "Mas louvando" — disse — "e aprovando tais maneiras de mentir conscientemente, não poderemos compreender que as achemos boas em relação às nossas convenções e aos nossos próprios negócios".

A partir dessa época o Estado tomou a si a organização do teatro, instituindo concursos entre os poetas dramáticos, o povo imediatamente acolhendo essa nova forma artística.

Surgiu então Querilus, precisamente no concurso realizado por ocasião da 64ª Olimpíada. Escreveu cento e sessenta tragédias, tendo ganho o primeiro lugar 13 vêzes. De suas tragédias conhece-se apenas o título de uma: *Alope*. Mas não foi na tragédia que êle principalmente se destacou e sim no drama satírico, que logo após entrou em declínio.

Deve-se explicar agora o que é drama satírico. Vimos como nasceram a tragédia e a comédia, humanizando-se e afastando-se do culto religioso a Dionísio. Pois bem, para que alguma coisa restasse na homenagem ao deus, criou-se o drama satírico, que possuía mais ou menos a mesma estrutura da tragédia, predominando nêle os sátiros, companheiros do deus. Tanto que nos concursos os poetas eram obrigados a apresentar uma trilogia, isto é, três tragédias independentes ou ligadas entre si, e um drama satírico.

O grande poeta da geração intermediária foi Frínico, que obteve a primeira vitória entre 512 e 509 A. C. A êle são atribuídas as peças: *As Carpideiras, Os Egípcios, Acteon, Anteu, Os Justos, Os Persas, Os Conselheiros, As Danaides, Andrômeda, Erigone, Os Pírricos, Tântalo, Troila, A Tomada de Mileto, As Fenícias.*

Frínico não era sòmente autor, representando também as suas peças. A êle é atribuída a inovação do côro duplo e outras invenções como: levar a tragédia para os mitos e o patético; as máscaras de mulheres, dando importância aos caracteres femininos; dar à tragédia sua língua falada definitiva: o trímetro iâmbico. Por tudo isto, valeu-lhe ser chamado por Platão de o pai e um dos mestres da tragédia grega.

Croiset diz a seu respeito: "De natureza delicada, mas não sem fôrça e habilidade, Frínico faz pensar em seu contemporâneo

Simonide: graça, suavidade, ternura, patetismo; seria para Ésquilo o que Simonide é para Píndaro. Suas tragédias teriam sido elegias dramáticas e variadas. Pouca ação, nada de concepção grandiosa, nada de altas idéias, nada de personagens sôbrehumanos, nada de esquiliano por conseqüência. Ao contrário, pela importância e invenção dos personagens de mulheres, a tragédia se enternecia. Um único acontecimento doloroso como fundo, em geral uma catástrofe legendária e para diante um côro de mulheres desesperadas".

Outro nome a citar antes de Ésquilo é o de Pratinas, que apareceu num concurso entre 500 e 497 A. C. Escreveu cinqüenta peças, sendo trinta e dois dramas satíricos. De tudo isto conhece-se apenas o título incerto de uma tragédia. *As Cariátides* e o nome também incerto de um drama satírico: *Os Atletas*.

CAPÍTULO 2

Ésquilo, Sófocles e Eurípedes: da grandiloqüência à humanização do mito. Vida e obra dos grandes trágicos.

Ésquilo nasceu em Elêusis, em 525 A. C., era filho de Eufórion, de uma família de nobres. Foi herói em Maratona, Salamina e Platéia, tendo competido pela primeira vez em 490 A. C., contra Pratinas e Quérilus, saindo derrotado. Vivia na Sicília, só aparecendo para os concursos, onde também entrava como ator. Acusado de haver revelado os mistérios eleusianos, foi prêso. Faleceu em Gala, na Sicília, no ano de 456 A. C.

Seu epitáfio diz: "Aqui repousa Ésquilo, filho de Eufórion, ateniense. Se quereis saber se foi valente, perguntai ao bosque sagrado de Maratona e ao Medo de longa cabeleira". Nenhuma referência aos seus títulos de poeta.

Escreveu sessenta tragédias e cinco dramas satíricos, tendo sido vencedor treze vêzes nos concursos. Sòmente estas peças chegaram aos nossos dias: *As Suplicantes, Os Sete Contra Tebas, Os Persas, Prometeu Encadeado* e a única trilogia existente: *A Orestíada,* composta de *Agamenon, As Coéforas* e *As Eumênides.*

Ésquilo criou o segundo ator, diminuiu a importância do côro, deu papel preponderante ao diálogo e reduziu a quinze os cinqüenta coristas. A única exceção a esta última regra pode ser verificada em *As Suplicantes,* tragédia composta pràticamente só de coros.

Sua importância como poeta trágico é muito grande. "Inovando a tragédia em sua forma e em seu conteúdo, Ésquilo fêz verdadeira obra de criação. Congregou todos os elementos dispersos, jogados ao acaso pelos seus antecessores e deu forma a um bloco sólido que, depois, no decorrer dos séculos e, antes mesmo, pelos poetas que vieram logo após êle, seria modificado em parte, conservando, porém, as mesmas características de base. Foi Ésquilo quem lançou o segundo ator em cena, partindo daí uma série de combinações, podendo mesmo dizer-se que o diálogo nasceu com o segundo ator, pois as perguntas e respostas do ator com o côro não possuíam o caráter pessoal da dialogação. Com o segundo ator nasce aquilo que é a base de tôda a arte dramática: a ação, pois o ator "já não se limita a referir, já atua".

Além de ter dado importância à palavra, produziu outras inovações: máquinas para efeitos cênicos, cenários, altares, tumbas, rochas e pórticos de palácios. Refez também as máscaras, estereotipando os sentimentos; levantou os coturnos, variou as côres dos trajes, deu destaque à coreografia e estabeleceu a regra de não haver morte em cena.

Lucien Dubech diz a seu respeito: "Não que êle ignorasse ou desprezasse o efeito físico, como se verá pelo horror que obteria retirando uma a uma as Eumênides. Atenas repete uma frase de Sófocles: "Ésquilo faz o que é bom, mas êle o faz sem saber". Poucas frases parecem tão contestáveis quanto esta, fabricadas a propósito, num tempo onde já se considerava Ésquilo como um primitivo. Já se viu que ao contrário sua obra era o têrmo de uma longa maturação e poucos homens parecem ter melhor sentido e compreendido as leis que fixava pelo exemplo e do qual tirava efeitos de um poder e de uma segurança que não foram ultrapassados. Um relâmpago de adivinhação pode ser o elan do gênio instintivo. Mas a justeza de uma arte não é devida sòmente à adivinhação. O homem que calculou o aparecimento de Dário, nos *Persas,* a visita de Io, em *Prometeu,* a profecia de Cassandra, em *Agamenon,* não era um adivinho que se abandonasse aos azares do instinto. Não é sòmente o instinto que faz com que o homem encontre leis tão seguras quanto aquelas que constatamos: jamais mostrar atos violentos em cena, não empregar, a não ser por exceção, o efeito físico, a fim de lhe deixar sua ação; diminuir ao máximo a parte da sensação para aumentar a do espírito. Já se fêz notar que o segundo ator bastava para fundar a ação dramática; o terceiro estende o campo, mas não é estritamente indispensável. Com efeito, duas pessoas não podendo falar ao mesmo tempo, existe apenas uma que fala, seja

à outra, seja a diversos, aos quais ela se dirige ao mesmo tempo e como se fôssem uma unidade. Por conseqüência, o diálogo esquiliano é a condição necessária e suficiente de tragédia".

Eis as características principais das tragédias de Ésquilo:

As Suplicantes — Acredita-se que essa tragédia é a segunda peça de uma trilogia, tendo as outras duas se extraviado. Suas marcas são a predominância lírica e a ausência de mortes;

Os Persas — O que se destaca, sobretudo, nessa tragédia, é a sublimidade do diálogo, ao lado do aparecimento do silêncio, isto é, do ator mudo, transformando o diálogo do ator num monólogo, enquanto o outro tinha a possibilidade de trocar de roupa e de máscara. Foi nessa tragédia que apareceu o primeiro fantasma na história do espetáculo: a sombra do rei Dário;

Prometeu Encadeado — Nessa tragédia verificamos várias coisas: o rochedo ao qual estava amarrado Prometeu, que implica na idéia de um praticável; a presença das filhas de Oceano que, por sua própria natureza, deveriam aparecer voando; e o principal papel, que era o de Zeus, não aparecia em cena. De resto, é como diz Henri Weil: "Após uma exposição plena de movimento, esta tragédia espantosa, imobilizada com seu herói e fixada, por assim dizer, no lugar, termina mais dramàticamente ainda do que havia começado. Se a ação faz enfim um passo é que os propósitos mantidos por Prometeu provocam novos rigores e se êle tem êsses propósitos para os quais as cenas precedentes não nos tinham preparado é que sua entrevista com Io mudou as disposições do seu espírito. Vendo esta outra vítima do seu inimigo, revelando-lhe seu futuro e o futuro de sua prosperidade, pareceu-lhe ver o libertador que deve sair dela; impregnado dessa imagem, os séculos não contam mais para êle, que tem sua liberdade, tocando-a, e ri dum mestre cuja queda é iminente";

Os Sete Contra Tebas — É a primeira pintura do ódio que se conhece no teatro, dividindo-se o côro entre a fôrça e a humanidade;

A Orestíada — É a maior obra legada pela antiguidade, uma trilogia completa com exposição, desenvolvimento e catástrofe. A característica de *Agamenon* (primeira tragédia da trilogia) é que termina por um debate e não pelo êxodo; nas *Coéforas* é o reconhecimento; e nas *Eumênides,* a transformação das Fúrias.

"Mais do que nunca poder-se-ia recomeçar a misturar aqui o elogio do poeta dramático ao elogio do gênio lírico inconteste. A fôrça e a graça dêste estavam por tôdas as partes: imagens

risonhas de Ifigênia ou de Helena, imagens violentas onde o côro mostrará Egisto perto de Clitemnestra como galo ao lado da galinha, imagem sublime dos deuses presentes acima dos homens. Dessas belezas do pensamento e do estilo ninguém jamais duvidou, como também não duvidou do poder ou da profundeza das sentenças morais ou da riqueza de uma poesia que une a sombria energia à terna ingenuidade. Porque já se disse a propósito de Ésquilo que os mestres cuja fôrça é a qualidade máxima excedem-se também na graça. Porém uma vez mais é preciso mostrar um autor dramático com o porte do poeta. Que haverá, não sòmente de mais belo, porém de mais delicado na habilidade, que a cena onde Cassandra descreve o assassínio que e realizou e que não se viu (Lucien Dubech)"?

Sófocles nasceu em Colono. Aos quinze anos, por sua beleza física, conduziu o côro de adolescentes na louvação pela vitória de Salamina. O primeiro concurso do qual participou foi em 469 A. C., justamente contra Ésquilo, saindo vitorioso. Com o sucesso de *Antígona* foi nomeado estrategista com Péricles, na expedição de Samos.

Escreveu mais ou menos cem peças e foi vinte vêzes vencedor nos concursos. De suas peças sòmente sete chegaram até nossos dias. Sete tragédias, tôdas obras-primas e independentes cada uma. São elas, por ordem cronológica: *Antígona, Electra, As Traquínias, Édipo-Rei, Ajax, Filoctetes* e *Édipo em Colono.*

Morreu em 406 A. C., tendo introduzido na tragédia os seguintes progressos: inventou o terceiro ator, quebrou a regra da tetralogia e escreveu peças com duração normal.

Antígona foi o maior sucesso do teatro antigo e por causa dela, como já se disse, Sófocles foi nomeado general. A respeito, diz Patin: "Os atenienses não pensaram muito sôbre isso. Não concluíram pelos versos de Sófocles sua aptidão para as funções de general; quiseram sòmente prestar-lhe uma homenagem positiva ao seu labor. E já tinham feito a mesma coisa, absolutamente da mesma maneira e em circunstâncias semelhantes, por um dos predecessores do poeta, por Frínico, o que, afinal, não tem nada de muito estranho. Tal era o gênio dêsse povo espiritual e frívolo que, aliando ao gôsto apaixonado das artes e da poesia tôdas as fantasias do poder absoluto, misturava bizarramente aos cuidados mais sérios de sua política a administração dos seus prazeres. Destinou, por uma lei, amparo ao teatro, com o dinheiro reservado à manutenção da frota, e como desconfiasse

ainda do seu bom-senso e receava ser levado a uma decisão mais prudente, teve a previdência de assinalar a pena de morte contra quem quer que se aventurasse a aconselhá-lo, tornando assim, para sempre, sua loucura irrevogável. Vimos que, num concurso dramático, celebrado pela derrota do velho Ésquilo e a vitória do jovem Sófocles, os atenienses, em dificuldades para encontrar juízes, escolheram os generais da república, que chegavam ao teatro naquele momento para ali oferecer um sacrifício; e os vemos agora tomar entre os seus poetas, em consideração ao seu talento poético, um de seus generais; isto é ser muito leviano, porém muito conseqüente. Um povo assim feito podia bem perder um dia seu poder e mesmo sua liberdade; mas era impossível que dêle se tomasse o império da cena".

Características das tragédias de Sófocles:

Antígona — É a luta da autoridade contra os sentimentos;

Édipo-Rei — Segundo alguns comentaristas, trata-se da mais importante tragédia que o mundo antigo nos legou. Pela primeira vez no teatro explora-se a curiosidade que nos conduz a uma revelação brutal;

Ajax — É uma peça de fim de carreira e, por outro lado, uma volta à simplicidade;

Filoctetes — É ainda mais simples, salientando-se pelo patético que é, afinal, o enriquecimento do jôgo de sentimentos;

Édipo em Colono — É uma peça mal feita quanto à verossimilhança, com um desprêzo integral ao tempo e ao espaço, mas é, em compensação, um canto lírico da mais alta beleza;

As Traquínias — Jôgo do ciúme e do mal;

Electra — Juntamente com Antígona e Édipo-Rei, a peça mais importante de Sófocles.

A tragédia de Eurípedes significa, precisa e essencialmente, a humanização dos temas, diminuindo a fôrça dos deuses, num profundo desprêzo por êles. Foi, a rigor, o primeiro poeta trágico a preocupar-se de maneira mais precisa com as fôrças da alma.

Eurípedes nasceu em 480, em Salamina, e morreu em 406 A. C. Foi, sucessivamente, atleta profissional, pintor, orador e filósofo, começando a escrever aos dezoito anos, mas só conquistando o prêmio aos quarenta. Escreveu mais ou menos umas sessenta peças, tendo sido vitorioso cinco vêzes em vida e uma

depois de morto. Era malvisto pelos gregos por causa do seu ateísmo. Conta-se, por outro lado, que foi o primeiro particular a ter uma biblioteca. Era filho de um taverneiro com uma verdureira, tendo sido discípulo de Anaxágoras e condiscípulo de Sócrates.

Pode ser classificado como o poeta da decadência, isto é, do declínio da tragédia, o que não significa que os seus dramas sejam inferiores aos dos outros dois grandes trágicos que o precederam. Causou muita celeuma entre os gregos que, por várias vêzes, obrigaram suas peças a sair de cena, tendo como motivo, principalmente, a revolta contra o fato de os deuses serem substituídos pelos homens.

Aristófanes dizia que Eurípedes era "corruptor da cidade e inimigo dos deuses", enquanto Sófocles afirmava: "Eu pinto os homens como deveriam ser e Eurípedes os pinta tais como são". Segundo Henri Weil, "o drama euripediano é o mais aproximado do nosso pela complicação da intriga e o desenvolvimento das paixões, sua viva sensibilidade e seu espírito esclarecido lhe dão um aspecto de uma certa maneira moderno e os defeitos mesmos do poeta são muitas vêzes para o homem e o pensador títulos para a nossa admiração e assuntos de estudo dos mais interessantes. Eurípedes é, com efeito, o testemunho, o representante de uma época de fermentação intelectual e moral. Qual de nós não tem experimentado, ao sair da infância, o despertar da razão e do espírito do exame, um alargamento de novos horizontes que se abriam, e ao mesmo tempo um doloroso pezar pelas crenças desaparecidas? E por êstes tormentos e êstes encantamentos que passavam então a Grécia, ou pelo menos a parte mais oculta da nação, é Eurípedes o mais fiel e o mais eloqüente intérprete da revolução que preparou o triunfo da filosofia sôbre as crenças antigas".

Eurípedes reduziu o prólogo a um discurso no qual eram explicados os acontecimentos que antecediam a ação; o êxodo foi substituído pela aparição sobrenatural de um deus que precipitava o desenlace; e desenvolveu, cuidadosamente, a incerteza e a surprêsa. Outra sua característica é a grandeza das suas mulheres em contraste com o seu misoginismo na vida real. "As mulheres sobretudo, em seu teatro, são incomparáveis. Por contraste singular, êste poeta que fazia profissão de desprezá-las e odiá-las, que intercalou contra elas tantas sátiras e tantos epigramas injuriosos, criou as mais comovedoras heroínas. Entre elas há virgens que subiriam aos altares cristãos sem profaná-los e que parecem dignas, não sòmente da palma, mas da auréola.

E há, entre essas mulheres, espôsas e mães nas quais os rasgos mais ternos estão realçados por uma tão soberana beleza que a arte moderna não pode sobrepujar (Paul de Saint-Victor)".

Isto significa que pela primeira vez o amor entrou no teatro e o sentimentalismo se apossou da cena. Por outro lado, Eurípedes explorou os vários estados de alma do ser humano, não sendo mais o homem um ser uniforme.

"Os dois interêsses maiores de Eurípedes são êstes: êle é o poeta da filosofia grega no tempo em que ela vai passar o espírito humano do antropomorfismo de Homero à espiritualidade de Platão; e é, com Racine, o autor dramático que melhor conheceu e mostrou os movimentos do coração. E merece ser estudado sob êsse duplo aspecto. Quanto mais que a cada passo se poderia argumentar e a matéria é rica. Sofre reprovação pelo fato de reduzir o côro? Isto era inevitável. Em suas origens o côro mandava sòzinho. Com Ésquilo era a testemunha natural de uma ação simples e pública. Mas agora trata-se dos segredos do coração de Fedra, é uma testemunha incômoda. Ocasião para uma observação importante: êste espírito livre tão audacioso com as lendas, as idéias, os sentimentos, numa palavra, com o espiritual, aceitou a moldura estreita da tragédia grega sem mesmo pensar em alargá-la. Dos três é o menos inovador sob o ponto de vista material. Serve-se quase sempre do prólogo e da máquina e não os inventa; Aristófanes o reprova de ostentar andrajos e Sófocles já havia sofrido a mesma reprovação; e mesmo as aparições heróicas ou divinas, muito mais numerosas que em Ésquilo ou em Sófocles, não têm mais o mesmo gênero de importância. A sombra do rei, nos *Persas,* as Fúrias, nas *Eumênides,* ferem os sentidos, são efeitos cênicos, cujo poder é tanto mais forte quanto nôvo. Minerva, em *Ajax,* Hércules, em *Filoctetes,* o raio de Júpiter, em *Édipo em Colono,* são efeitos morais. Eurípedes tira da intervenção dos deuses admiráveis nuanças, como da cegueira de Hércules, em *Hércules Furioso.* Mas os deuses lhe servem sobretudo para enovelar e desdobrar as intrigas. São efeitos dramáticos, mais no sentido da ação que no do patético, mesmo moral e interior. Êle apela primeiro para os sentimentos. O que interessa antes de tudo em Eurípedes são a cabeça e o coração do homem, os sentimentos e as idéias. Os primeiros não nos constrangem. Nós os reconhecemos, pois não mudaram. É tarefa relativamente cômoda mostrar Fedra, Electra, Ifigênia, Macária. As pequenas dificuldades são graves. Eurípedes teria sido misógino porque foi enganado? Mas terá sido mesmo misógino? Êle que pintou essa

galeria de sacrificadas? Ninguém lhe contesta a glória de pintor das paixões e mestre do patético. Quintiliano resumiu a opinião da antiguidade: "Êle é admirável na expressão de tôdas as afecções da alma, naquelas particularmente que faz nascer a piedade: aí êle não tem rival".

Peças de Eurípedes que chegaram até os nossos dias: *Hécuba, Hipólito, As Fenícias, Orestes, Alceste, Medéia, As Troianas, Hércules Furioso, Electra, Ifigênia em Áulide, Ifigênia em Táuride, Helena, Io, Andrômaca, As Suplicantes, As Bacantes, Os Heráclidas, Reso* e o drama satírico *O Ciclope*.

As peças de Eurípedes exerceram uma influência muito grande em todo o teatro ocidental, através de Roma, criando, aliás, tipos que se estandardizaram: as aias, os fantasmas, as mulheres abnegadas, os vilões.

CAPÍTULO 3

As origens da comédia. Os precursores. A evolução da comédia e sua estrutura. Aristófanes e Menandro. O mecanismo das representações: edifícios, cenários e máquinas. Os concursos. O ator: máscaras e costumes. O côro: teorias.

Da procissão dionisíaca destacou-se um grupo que deu origem à tragédia, enquanto outro se separou da parte profana das festas a Dionísio, conhecido a princípio como o *komos*. Era uma folia com dançarinos, cantadores e mascarados que, em procissão, conduzia o emblema fálico, símbolo da fecundidade e dos prazeres sexuais. As máscaras eram talhadas em alto-relêvo para ressaltar o ridículo ou o vício, os assuntos sendo improvisados, com uma total ausência de realidade e quase sempre relacionados com o sexo, representando-se nas casas das pessoas mais importantes, ainda uma coisa informe e com a falta do elemento básico: a ação.

Os primeiros que contaram uma fábula foram Fórmis e Epicarmo. A partir de então a comédia (já agora conhecida sob a denominação de *A Velha Comédia*) começou a estruturar-se e sua estrutura assemelhava-se à da tragédia. Geralmente o arcabouço era muito simples: o personagem principal inventava uma idéia ridícula que encontrava oposição, passando-se, em seguida, da oposição ao debate.

As partes da Velha Comédia eram:

Párodo — onde o assunto é exposto alegremente;

Ágon — onde se estabelece a polêmica. "Seu destino original acha-se inscrito da maneira mais clara, tanto em sua forma métrica geral como em suas diversas partes. A Ode inicial é uma espécie de hino guerreiro, no qual o côro excita seu campeão. Vem em seguida o *katakeleusmos* (comando) que é como o sinal do combate dado pelo corifeu. O *epirrhema,* quer seja uma justa dialética ou uma grosseira troca de injúrias, é o próprio engajamento, a batalha. Enfim, o *pnigos* (sufocação), trecho recitado sem parar, quase a perder o fôlego, figura por seu crescendo ofegante a carga final e vitoriosa. Assim, então, a moldura complexa do ágon reflete visìvelmente tôdas as peripécias de uma luta";

Parábase — onde o côro se desmascara e dá sua opinião sôbre a peça e os assuntos do dia;

Êxodo — saída desordenada dos coristas.

Outro precursor foi Epicarmo, filósofo que introduziu os diálogos na comédia. Além disto, ligou o assunto e afastou o popular, sua arte se traduzindo mais pelo sorriso que pelo riso. Dêle só chegaram até nós os títulos de algumas de suas peças: *O Pescador de Atuns, Os Remendões, As Mulheres que Atraem a Lua, As Feiticeiras* e *As Mulheres à Mesa.*

O período de desenvolvimento da comédia situa-se de 480 a 430 A. C., explorando os assuntos políticos e sociais, até que em 440 A. C. uma lei proibiu que a comédia tomasse como tema os homens públicos, movendo-se uma verdadeira perseguição aos poetas cômicos. Paixões políticas, surgindo das querelas entre literatos, explicam a qualidade corrosiva da obra cômica.

Aristófanes é conhecido como o inimigo dos demagogos, mas também se ligou a Eurípedes e não o deixou. "A comédia, diz Croisset, está invadida pela tragédia: ela a parodia sob qualquer pretexto. Existe uma bufoneria completa, paródia da *grande arte,* que mais adivinhamos do que compreendemos: uma parte da alusão já nos escapa em *A Bela Helena* e como a sentiríamos nos predecessores de Aristófanes? Um gesto, uma atitude, uma entonação eram apanhados imediatamente pelo público e não ultrapassaram os séculos mais que o ator desconhecido que sublinhava assim as intenções de um autor esquecido. Entre aquêles que foram os Ben Johnson ou os Cyril Tourneur de Aristófanes citaremos primeiro o velho Manes porque é nomeado em *Os Cavaleiros*: "Era em vão que êle falava para vos seduzir tôda a espécie de linguagem, que tocava alaúde, batia as asas, fazia o Lídio, disfarçava-se, tingia suas vestes para imitar a rã; e por fim, já idoso, por uma desgraça que não conhe-

cera em sua juventude, foi expulso da cena, êle, o velho, porque sua verve escarnecedora o tinha abandonado". Eis um público que não suportava os Gerontes. Mais conhecidos são Cratinos, Crates e Ferecrates. O primeiro foi o rival mais idoso de Aristófanes, papel ingrato. "Rodava com um grande ruído de aclamações através da planície e, derrubando tudo à sua passagem, levava de cambulhada as cadeias e os plátanos e seus inimigos desenraizados." Entre outras gentilezas, Aristófanes acusou esta torrente de beber outra coisa que não era a água. Cratinos defendeu-se com bastante espírito em sua comédia *A Garrafa*. Êle também feriu duramente os literatos e os políticos. "Cratinos, diz um escolasta, foi amargo em suas invectivas. A zombaria não se dissimula nêle como em Aristófanes, sob uma graça que atenua a brutalidade da censura. Muito simples, sua crítica avança, como se diz, de cabeça descoberta contra as pessoas desonestas".

O primeiro grande escritor de comédias foi Aristófanes, de origem nobre, tendo nascido em 452 e morrido em 380 A. C. Nas suas peças combateu os sofistas, os generais do exército e ridicularizou os vícios e a corrupção. Isto chegou a tal ponto que em 421 os legisladores proibiram a representação de suas comédias. Ficou, então, silencioso por vários anos, mas em 414 lançou *As Aves,* ridicularizando as instituições, as maneiras da juventude, o nôvo sistema de educação. Esta comédia assinala a decadência do drama grego.

De Aristófanes chegaram até nós as seguintes comédias: *Os Acarnianos, A Paz, Lisístrata, As Festas de Ceres e Proserpina, As Vespas, As Nuvens, A Assembléia das Mulheres, Pluto, As Rãs* e *As Aves*. Faltam umas trinta e através de tôdas a vida grega pode ser reconstituída, isto significando que êle explorava o cotidiano, indo mais além até: a poesia do cotidiano.

Com Aristófanes cumpriu-se a primeira fase da comédia grega, a Velha Comédia entrando em declínio. Isto foi devido principalmente à perda da independência política da cidade, à versatilidade dos poetas que ocasionava súbitas mudanças e à influência da tragédia.

Veio então a Média Comédia, que se caracterizava pela substituição dos ataques pessoais por um criticismo geral, pelo abandono da parábase e pela proibição de citar nomes de pessoas, apenas insinuando os acontecimentos com insolência polida e revelando tipos: o escravo, o galo, o velho sensual e o soldado.

Finalmente surgiu a Nova Comédia. Sua principal inovação foi a criação de interlúdios corais que dividiram a peça no que se convencionou chamar de atos: cinco. O prólogo assumiu

uma importância muito grande: em certas situações era uma divindade que relatava os acontecimentos anteriores à ação. Quando, porém, o assunto não requeria onisciência, o prólogo assumia a forma do pensamento do autor. Os assuntos eram tomados diretamente da vida cotidiana da classe média: intrigas familiares e casos de amor. Os personagens eram criaturas estereotipadas: o apaixonado infeliz, o velho pai, a mãe indulgente, a donzela violada, o vilão, o escravo, o parasita, o capitão galante e a cortesã. A linguagem era um pouco preciosa, mas as coisas eram chamadas por seus verdadeiros nomes. A máscara servia para identificar o tipo e fazer com que um ator pudesse, em cenas alternadas, desempenhar vários papéis.

Enfim, a Média e a Nova Comédias são menos artísticas e não têm nem o ardor nem a obscenidade das de Aristófanes, porém contêm mais perversidade.

Os três autores mais importantes dessa fase são Menandro, Dífilo e Filemom. O mais importante dos três é o primeiro. Nasceu em 342 e morreu em 290 A. C. Dêle restaram grandes fragmentos por onde se verificam as mudanças na comédia. Escreveu mais ou menos cem comédias: *A arbitragem* conta a história do marido que, sem saber, viola a própria mulher e depois não quer mais vê-la; *A Samiana* narra a rivalidade entre pai e filho por causa de uma mulher; *A Bela dos Cabelos Cortados* é a história de uma mãe que aluga a filha a um militar, ela é cortejada pelo irmão e o militar, enciumado, termina cortando seus cabelos com o sabre, o que era uma afronta incrível; *O Herói*: história de um escravo que consente em representar o papel de infame sedutor e marido enganado, sem nenhuma das prerrogativas de tais papéis.

A respeito de Dífilo sabe-se apenas que nasceu em Sinope, no Mar Negro, e que escreveu mais ou menos cem peças. Quanto a Filemom, veio de Siracusa ou da Sicília, sendo vinte anos mais velho que Menandro, a quem sobreviveu por mais trinta. Viveu cem anos e — diz-se — morreu de muito rir. Escreveu noventa e sete comédias, mas delas não existem sequer fragmentos.

O drama satírico. Desaparecendo da tragédia os sátiros e o próprio espírito dionisíaco, manteve-se o drama satírico especialmente para que não desaparecesse o espírito religioso que havia criado o teatro. No drama satírico o assunto trágico é tratado livremente, alegremente. O único que chegou até nós foi *O Ciclope,* de Eurípedes.

Sófocles alterou o drama satírico. Substituiu os sátiros por grotescos que variavam segundo as circunstâncias. De qualquer modo, no decorrer do século IV, a natureza do drama foi profundamente alterada. Inscrições didascálicas, que vão de 342 a 340, mostram-nos, com efeito, que então só se representava um drama satírico em cada concurso trágico. Êste drama servia de prelúdio à série das tragédias admitidas a concorrer e seu autor era considerado vencedor, se bem que não houvessem outros concorrentes. Pode-se concluir daí que o drama satírico estava então em baixo favor junto ao público e que era conservado sobretudo por um sentimento de respeito para uma velha tradição religiosa.

Os sátiros, segundo Croisset, "foram normalmente o côro do drama ao qual dão seu nome. Estranhos a tôda disciplina moral, verdadeiramente filhos da natureza, tendo como razão apenas uma espécie de fineza rústica, são medrosos, sensuais, preguiçosos, insolentes. Nêles o instinto animal está prestes a escapar; seu impudor é cândido, sua mobilidade é extrema; bruscamente passam de um sentimento a outro; um nada os excita ou os abate. Mas o fundo de seu temperamento é a alegria; uma alegria infantil, petulante, que muitas vêzes não tem outro motivo que não seja a exuberância da vida. Os saltos, os cantos, os gritos, os jogos e as brincadeiras pesadas: eis o que amam acima de tudo. Aparecem, diante do público, com uma máscara provida de uma longa barba, o corpo apertado numa malha colante sob a qual parecem nus, na cintura uma pele de bode. O povo que os chamava com um nome trivial que marcava cruamente seu ardor lascivo: "os bodes". De fato, agitavam-se estranhamente. Sua dança, que era sòmente dêles, chamava-se a *sikinnis*: era, parece, uma série de saltos e não de passos, uma agitação violenta e rápida que se assemelhava a uma corrida ritmada".

As casas de espetáculos na Grécia eram, a princípio, instalações provisórias de madeira, sendo o texto mais importante do que a moldura, mas com a decadência do drama houve, por assim dizer, uma necessidade maior de preocupação material, construindo-se teatros ao pé de uma colina onde se escavavam os degraus.

Deixando, por enquanto, de lado, o lugar onde tomavam assento os espectadores, vejamos o espaço destinado à representação. Havia um grande espaço nu, em círculo, de mais ou menos quatrocentos metros de superfície, onde o côro fazia evoluções e que se chamava *orquestra*. Os atôres falavam de um

estrado acima do côro chamado de *proskenion,* composto por quadros pintados: *pinakes.* Segundo Navarre, "uma orquestra de terra batida, uma escavação composta de simples degraus de madeira encravados no flanco da colina, uma alta e larga barraca de madeira à guisa de cena, tal era inda no V século o aspecto que oferecia, sem as representações, o teatro ateniense. Tal edifício, certamente, nada tinha de faustoso; era apenas uma moldura e a êste título não visava atrair a atenção sôbre si mesmo. Seu próprio caráter, como os do teatro da França no século XVII, era sua subordinação às obras que nêle se representavam".

Êsse era o teatro dos grandes trágicos. Os enormes edifícios de pedra vieram depois: "Quando se deixou de fazer belas tragédias houve pressa em fazer belos teatros". Como o de pedra na época de Licurgo. Tinha magníficos lugares de honra reservados aos sacerdotes de Dionísio: os degraus eram de pedra calcária e podiam receber dez mil pessoas; o chão da orquestra era de argila batida e o proscênio de madeira.

Os cenários variavam segundo se tratasse de uma tragédia, uma comédia ou um drama satírico. No primeiro caso representavam um templo, um palácio, uma tenda, uma paisagem. O templo e o palácio eram divididos em certo número de partes por um pórtico com colunas. No segundo caso eram mais simples e comumente representavam a casa de um particular. No terceiro caso eram paisagens marinhas ou bosques. Sendo as peças escritas para os concursos, os cenários, montados sôbre chassis, eram superpostos e podiam ser mudados à vista do público, pois não havia pano-de-bôca. Posteriormente, prismas triangulares que giravam em volta de um eixo, cada face mostrando um cenário, foram introduzidos na cena.

Existiam máquinas para vários usos. A de voar, por exemplo, dela vindo a expressão *deus ex-machina,* porque o deus chegava pelos ares, envolvido por nuvens; os trovões eram produzidos por uma espécie de sereia; alçapões para os deuses que vinham do inferno; degraus, escadas, praticáveis; e posteriormente até uma espécie de lanterna mágica que fazia os espectadores verem o outro extremo da cidade, náufragos no meio das ondas, apoteose de heróis acompanhados por fogos de artifício.

Sendo o teatro como um templo, com o seu caráter religioso, os padres tinham lugares reservados. O próprio deus (Dionísio), como estátua, assistia à representação que tinha lugar apenas três vêzes por ano ou por ocasião de certas festas, sendo as mais importantes as dionisíacas campestres e urbanas.

Estas últimas eram a festa da primavera e a mais brilhante festa trágica, também chamadas de festa das novas tragédias porque aí era que os poetas apresentavam suas novas obras.

Tudo começava com a procissão que, partindo do templo, dirigia-se para o teatro, conduzindo a imagem de Dionísio. A cidade inteira estava presente, homens e mulheres, acrescendo-se ainda a multidão de estrangeiros. A maior parte dos assistentes, como o queria o ritual das cerimônias dionisíacas, usava máscaras. No cortejo oficial notava-se especialmente à frente o arconte epônimo, presidente da festa, depois os magistrados da cidade e os padres, a tropa inquieta dos mil jovens cavaleiros, o grupo gracioso das canéforas, os coregas e os coristas coroados de ouro e paramentados com costumes brilhantes, enfim o desfile turbulento dos touros destinados à hecatombe. A carne das vítimas era distribuída à multidão: assavam-na ali mesmo e os banquetes alegres eram improvisados. Durante êsse tempo a noite tinha caído. O cortejo voltava a Atenas sob a claridade das tochas e, à sua chegada, os efebos instalavam a estátua do deus na orquestra do teatro.

Então começavam os concursos. Primeiro as comédias e depois as tragédias. Os concorrentes eram em número de três para cada gênero, com três tragédias (ou três comédias) e um drama satírico, em três manhãs sucessivas.

O arconte epônimo era o encarregado da organização das grandes dionisíacas. Os magistrados locais preparavam as festas, dispondo de coros fornecidos pelas tribos e escolhiam os concorrentes. Êstes se apresentavam com as suas obras e os arcontes, depois de os ouvir, decidiam se deviam ou não dar-lhes um côro. Os poetas a quem se dava um côro eram em número de três. Um corega era encarregado pelo Estado de recrutar os coros e ensaiava-os em sua própria casa, vestindo-os brilhantemente conforme suas posses ou sua vaidade e pagava-lhes. O próprio poeta dirigia os ensaios, sendo depois substituído por um corodidascalo, ao mesmo tempo ensaiador e *metteur-en-scène*. Tudo era pago pelo corega, assim como o tocador de flauta e a massa de figurantes. O poeta escolhia seus intérpretes e, via de regra, para tôdas as peças, os mesmos atôres eram dirigidos pelo mesmo protagonista, que era um chefe de companhia seguido por um deuteragonista e um tritagonista. O chefe da companhia submetia-se a um exame para se saber se era capaz de dirigir três dramas, sendo que posteriormente se encarregou de um drama de cada autor. Tudo pronto, a peça ensaiada pelos poetas, os coristas, os corodidascalos, os protagonistas e os atô-

res, era anunciada pelo *proegon,* isto é, o preâmbulo da luta. No estrado subiam os poetas, os coristas e os atôres, sem máscaras nem costumes e de cabeça coroada. Cada um dos concorrentes anunciava, com seu nome, o título e o tema de suas peças, com o nome dos atôres. Embora um autor tirasse um segundo lugar já era uma honra ter sido concorrente oficial, sendo que os atôres também recebiam prêmios.

O espetáculo começava pela manhã, todos os espectadores usando roupas festivas e uma coroa na cabeça, havendo lugares reservados para o público feminino que só podia assistir às tragédias e não às comédias. Como já se viu, os padres, funcionários e dignitários tinham lugares privilegiados. Antes, porém, havia diversas cerimônias, cujo fim comum era revelar, sobretudo aos olhos dos estrangeiros, o poder, a riqueza, a generosidade de Atenas. O ouro do tributo trazido pelas cidades aliadas, dividido prèviamente, era levado à orquestra e exposto aos olhos do público. Depois os filhos dos cidadãos mortos pela pátria desfilavam, equipados com uma armadura completa, na orquestra, e o arauto anunciava que tendo nutrido êsses jovens até sua maioria, o povo confiava-os à Bo Fortuna. Enfim, proclamavam-se as coroas de ouro conferidas a cidadãos em reconhecimento pelos serviços prestados. A cerimônia pròpriamente dita abria-se por uma purificação feita com o sangue de um porco nôvo. A sorte decidia da ordem pela qual seriam representadas as obras dos poetas concorrentes. Um trombeta anunciava o comêço de cada peça. As purificações eram muito longas, comia-se e bebia-se; muitas vêzes os coregas, ou mesmo cidadãos generosos, faziam circular bôlos e vinhos. As manifestações do público eram mais ou menos as mesmas das de nossos dias. Quando a peça agradava, batiam palmas, aclamavam-se ou bizavam-se certas passagens. A própria claque não era desconhecida: Filemom, diz-se, usou-a mais de uma vez com sucesso contra seu rival Menandro. A multidão exprimia sua desaprovação assobiando, com ruídos de bôca, batendo os pés. Muitas vêzes mesmo as coisas iam mais longe, expulsando-se da cena, a pedradas, os atôres. Muitas peças, em vista da hostilidade do público, não iam até o fim, passando-se imediatamentte à seguinte.

Depois da última peça vinha o julgamento dos poetas, dos coregas e dos protagonistas, já tendo o Conselho dos Quinhentos aprovado uma lista de juízes. No teatro já estavam as urnas seladas e sorteavam-se dez juízes que prestavam juramento e recebiam tabuinhas de cêra, sentando-se num canto reservado. No fim do concurso depositavam as tabuinhas na urna. Eliminavam-

se cinco pela sorte e as cinco restantes decidiam o prêmio. As decisões do público muitas vêzes pesavam sôbre a decisão dos juízes.

A princípio dava-se ao vencedor um bode para que fôsse sacrificado em honra a Dionísio. O vencedor cômico recebia um odre de vinho. Mais tarde foi dada uma coroa de louros acompanhada de uma pequena quantia em dinheiro. O corega, caso seu candidato fôsse vencedor, recebia uma coroa de louros e o protagonista era recompensado mesmo que a peça em que havia tomado parte não fôsse a melhor.

Nas máscaras dos atôres os traços da fisionomia eram pintados, mas a bôca era aberta para deixar passar os sons, sendo os olhos apenas pequenas estrias. A máscara entrava na cabeça e era amarrada por cordões, tendo, dentro, um acolchoado para não ferir a cabeça. Havia máscaras trágicas e cômicas: *com barba,* um velho infeliz; *o homem branco,* um padre idoso; *o grisalho,* um homem maduro; *o homem moreno,* um tirano; *o homem louro,* um herói; *o efebo, o crespo, o delicado,* diferentes espécies de imberbe. As máscaras das mulheres são tôdas patéticas. Na comédia, temos os escravos, o homem vestido de pele, o homem de barba em ponta, o tolo e as escravas. Havia máscaras características: as Fúrias, por exemplo, os cabelos entrançados com serpentes.

Os costumes compunham-se de coturnos, postiços e vestidos ou mantos. O coturno, medindo mais ou menos vinte centímetros, era o calçado dos trágicos. Usavam tórax falso e barriga também falsa. O costume dos trágicos se assemelhava ao dos padres de Dionísio, diferente sòmente pelas mangas compridas, uma longa saia e um corte muito alto, de côres violentas e bordados vistosos. O manto púrpura era emblema dos reis; as rainhas usavam uma capa branca bordada de vermelho. Na comédia de Menandro as máscaras e os costumes designam tipos: os velhos ridículos vão desde a idade madura à grande velhice; o homem de barba em ponta é sempre antipático; os galãs vão desde o sensual ao melancólico; os escravos são em número de sete: um velho liberto, quatro ruivos e dois cozinheiros, sendo um moreno e outro careca; as mulheres são boas mães, criadas, de vida fácil, môças e falsas donzelas; as prostitutas são sete: mulheres fatais, velhas retiradas dos negócios e elegantes.

As partes líricas do drama eram cantadas ao som de flauta, a dança e a música misturando-se à tragédia, sendo a flauta dupla e a cítara os instrumentos preferidos. Assim os ritmos

musicais juntavam-se aos ritmos poéticos. As danças do côro compreendiam *passos e figuras,* a pantomima tornado a linguagem dos atôres acessível aos simples. A dança trágica — *emmeleia* — acompanhava os estásimos. Na comédia as danças tinham um caráter lascivo.

O côro dividia-se em dois grupos: um mimava e o outro cantava o texto. Muitas vêzes deviam entrar cantando e dançando como no drama satírico. Mas na tragédia êle marchava num sentido para cantar a estrofe, depois no outro para a antístrofe e parava durante o épodo. Durante os episódios voltava-se para a cena para interpelar os atôres e no resto do tempo dividia-se em dois grupos. Na comédia fazia evoluções grotescas, embora as posições sejam as mesmas da tragédia, com a variante da parábase.

O significado do côro até hoje é objeto de discussão. As idéias mais correntes baseadas em Aristóteles indicam que o côro é um verdadeiro ator, ao passo que para Schlegel é o espectador ideal. Por outro lado, Selbstzweck acha que o côro é o próprio autor que tece comentários fora da ação. Schiller considera seu caráter indefinível.

Tudo isto são especulações, mas é melhor pensarmos como Horácio: "Deixemos o côro tomar a parte de um ator e gritar a dúvida de um homem, e não cantar meros interlúdios que nenhuma contribuição trazem ao assunto da peça. Deixemos que preste um favor como bom amigo. Deixemos que ampare aquêle que está prestes a errar e ame o homem que cai no pecado. Deixemos que nos guie pelo caminho simples da vida, decretando justiça e paz acolhedora. Deixemos que conserve os seus segredos e suplique aos deuses que a Fortuna volte para aquêle que errou, livrando-o do orgulho".

CAPÍTULO 4

Origens do teatro popular latino. As profecias e as festas. As atelanas. Os cômicos: Livius Andronicus, Nevius e Cecilius, Plauto e Terêncio. Os trágicos: Atius, Sêneca. As salas de espetáculos e as representações.

O teatro latino originou-se dos ritos religiosos, de diversos elementos autóctones e de imitações do teatro helênico. Há uma aproximação bem visível entre as iniciações secretas e as primeiras tentativas de teatro. Uma dessas cerimônias mais específicas é o culto aos ancestrais. Para acalmar os mortos irritados ou *larvas,* moldava-se numa máscara de farinha a imagem do ancestral preferido e ofereciam-na aos deuses. Justamente por isto a máscara do ator tomou o nome de *larva.* Outras cerimônias traduziam-se pelas profecias dos padres divinos e sibilas e pelo canto dos irmãos Arvales, além dos cantos guerreiros dos Salianos e dos *lectisternes.*

Os irmãos Arvales eram eclesiásticos que atravessavam os campos cantando hinos agradáveis apropriados para colheitas abundantes. Os Salianos, segundo Plutarco, devem seu nome a "êstes saltos que dão quando, no mês de março, levam em procissão os escudos sagrados pelas ruas de Roma, vestidos com uma túnica purpúrea, compridos talabartes de bronze, um casquete de bronze na cabeça, fazendo barulho nos escudos com suas armas". Os *lectisternes* eram banquetes oferecidos aos deuses representados por suas estátuas.

Além dêsses elementos ainda existiam outros: festas religiosas, festas urbanas, jogos seculares, festas dos loucos, matronais. Conta-se que nas matronais, uma vez por ano, tôdas as mães de famílias surravam uma determinada escrava como represália pelos malfeitos do ano inteiro.

Mas as tentativas dramáticas não ficaram sòmente aí, houve outras: os ritos secretos, os mistérios da Boa Deusa e as bacanais, os soldados fantasiados de sátiros que gritavam louvações aos generais no dia da vitória. Um gênero muito popular em Roma surgiu de uma dessas festas: a *sátira,* que nasceu das festas realizadas pelos camponeses depois da colheita do trigo, a licenciosidade transformando em versos dialogados os sarcasmos rústicos. Os camponeses fingiam estar brigando e bombardeavam-se com frases improvisadas, tanto que a palavra sátira em sua origem significa apenas uma improvisação livre que se joga contra o vizinho. Às vêzes a coisa era mesmo tão bem feita que o público devia separar os atôres. A música permitiu que o elemento teatral se separasse dêsses ensaios, pois os tocadores de flauta davam uma medida à rude poesia instintiva dos versos fesceninos.

Logo a seguir começaram a ser traduzidas as peças gregas e as peças satíricas — *pot-pourri* de música, dança e poesia rústica — não suportaram o confronto. Houve, então, uma tentativa para outro caminho, representando-se as misturas satíricas sob o nome de *exodia.* E essas invenções misturam-se aos Oscos de Atella.

Atella era uma pequena cidade perto de Cápus, onde sempre acontecia a ação das peças. As fábulas atelanas, às vêzes chamadas *oscos,* eram representadas em excelente latim, uma vez que a maior parte dos romanos ignorava a língua dos oscos.

A atelana era uma comédia de caráter, com tipos invariáveis personificados por máscaras: os dois glutões, Bucco, o parasita, e Maccus, o vilão, um, rato de cidade, e o outro, rato dos campos. Pappus é outro, a quem se rouba um grande número de vêzes uma mulher sempre diferente e um mealheiro sempre o mesmo. Escravos ladrões, um filósofo complascente e alguns ogres, Manducus que faz estalar suas grandes maxilas e Lamis que tira do seu ventre filhos por ela não gerados, eis outros pesonagens. Os inventores das atelanas colocavam seus personagens em situações insólitas. Pouco a pouco a improvisação foi sendo reduzida e as peças começaram a ser escritas, tendo Pomponius escrito mais de sessenta e Nevius mais de quarenta.

Os temas eram tirados dos acontecimentos do dia e das intrigas políticas, tendo as atelanas permanecido muito tempo, até que foram suplantadas pelos mimos. Os letrados iam ao teatro para ver as tragédias e o povo para ver os mimos, até que a tragédia foi relegada às salas de leitura. A atelana refugiou-se na província, sendo representada ao ar livre.

Logo depois surgiram os monólogos cantados: um ator cantava as palavras que eram mimadas por outro. Mas o interêsse público exigiu a supressão do drama, querendo apenas a pantomima, até que Pilades e Batilo separaram os monólogos e criaram um gênero independente, representando pantomimas cômicas e pantomimas trágicas. As primeiras eram representadas com danças saltadas, ambas se assemelhando a balés, com trechos líricos e talvez recitativos escutados pelo côro. A orquestra era composta de címbalos, cítara, lira, trompa e flauta, um côro numeroso acompanhando o único cantor dos *cantica* ou monólogos primitivos. O chefe do côro, em vez de uma batuta, usava um instrumento chamado *scabellum,* que regulava com o pé.

O mimo usava máscara e representava com o corpo, tendo vários papéis, exprimindo idades, caracteres e personagens diferentes. Evocava interlocutores ausentes e à sua volta sòmente personagens mudos, porém o mais comum era representar personagens invisíveis. Falava com os dedos, o que supõe um código familiar para o público e atôres. Representavam na orquestra, no mesmo plano dos espectadores, sem calçados e sem máscaras. Como era difícil, assim, os atôres representarem os papéis femininos, as mulheres tiveram seu lugar nos mimos.

O primeiro a introduzir em Roma o teatro grego foi Livius Andronicus. Dêle para Plauto distam cinqüenta anos e nesse meio século também se coloca Nevius, ao passo que no seguinte encontramos Terêncio. Um comentarista da época disse a respeito dêles: "Vemos pessoas discutirem confusamente a qual poeta cômico dariam a palma. Minha decisão vai reduzir a nada estas incertezas e se algum de vocês fôr de opinião contrária é que não conhece nada. Afirmo que é preciso dar a palma ao cômico Cecilius. Plauto é o segundo, Nevius está em terceiro lugar, Licinius terá um quarto prêmio, se houver um quarto. Depois de Licinius coloco Atilius e Terêncio os segue em sexto lugar. Turpilius vem no sétimo e Trabes no oitavo e por último Ennius, por sua antiguidade". Além dêstes ainda havia outros escritores cômicos: Aquilus, Juventius, Vatronius, Valerius, Lanuvinus, Quintipor Clodius, Aristium Fuscus, Pomponius Bassulus e Vergillius Romanus.

Livius Andronicus era um escravo que havia sido aprisionado pelas Legiões Romanas que invadiram a Grécia em 482 A. C. Encarregado, certa vez, de compor um hino cantado por vinte e sete môças para aplacar a cólera dos deuses, daí em diante sua carreira foi um sucesso. Escreveu comédias e também tragédias. Sòmente títulos de três comédias chegaram até nós: *O Punhal, O Histrião* e *A Virgem.* Suas peças chocavam muito os velhos romanos, mas os jovens encontraram, para assisti-las a gôsto, o seguinte pretexto hipócrita: "Pouco importa que os gregos se mostrem ao natural, pois que o fazem sob seu nome e sob seu *pallium.* Nós saberemos conservar a gravidade romana". Seus personagens eram: o parasita, o escravo velhaco, a cortesã ingênua ou perversa, o pai avarento, o filho pródigo e o soldado fanfarrão, que entraram para o repertório da comédia chamada *palliata.* Diz-se que foi Livius Andronicus quem inventou a mímica como forma de espetáculo. Tendo adoecido da garganta, às vésperas de um espetáculo, lembrou-se de mandar outro ator dizer o seu texto, enquanto êle fazia a mímica.

Nevius era plebeu, velho soldado das guerras púnicas e valentão. Inimigo da nobreza, satirizava os grandes de Roma. Seus assuntos e personagens eram devidos a Menandro, mas as alusões diretas eram de Aristófanes. Foi êle quem iniciou a *contaminação,* isto é, episódios curiosos de uma comédia que se transportam para outra.

Plauto é um dos autores de quem mais se conhece a obra e menos a vida. Seu próprio nome é incerto: não se sabe se tinha dois nomes ou três, se eram nomes ou sobrenomes, se o nome de Plauto era dado a todos os habitantes da Ombria porque tinham os pés chatos. Tudo pesado e discutido, eis a melhor indicação, a assinatura num manuscrito: Titus Maccius Plauto. Mesma questão sôbre as datas: teria nascido em Sarsina, na Ombria, em 254 e morrido em 184 A. C. Nova disputa sôbre o número de peças que escreveu: de vinte e uma a cento e trinta.

Varron classifica as peças de Plauto em certas, duvidosas e falsas. Citou vinte e uma verdadeiras e foram justamente estas as que ficaram, com exceção de *A Bôlsa,* que se perdeu na Idade Média. As peças são: *Amphytrion* (nome de homem); *Asinaria* (A comédia dos asnos); *Aulularia* (A marmita); *Bacchides* (As baquides); *Captivi* (Os cativos); *Casina* (nome de mu-

lher); *Cistellaria* (A cesta); *Curcutio* (sobrenome de um parasita); *Epidicus* (nome de um escravo); *Menoeccni* (Os menécmos); *Miles Gloriosus* (O soldado fanfarrão); *Mostellaria* (A casa mal-assombrada); *Persa* (As persas); *Poenulus* (O cartaginês); *Pseudolus* (nome de escravo); *Rudeus* (A corda); *Stichus* (nome de escravo); *Trinummus* (O homem dos três escudos); e *Truculentus* (O camponês).

As comédias de Plauto têm prólogos, divididos em duas partes: o sumário da peça ou *argumentum* e o discurso ao público ou *captatio benevolentiae*. As duas partes nem sempre foram escritas por Plauto, nem sequer pela mesma pessoa. Cinco peças não têm prólogo: *Curcutio, Epidicus, Mostellaria, Persa* e *Stichus*. Outras, apenas fragmentos, restando doze prólogos. Por muito tempo foram considerados apócrifos, mas hoje se acredita serem autênticos.

O prólogo ora é dito por uma divindade, por um ator da peça ou por um ator especial chamado *O prólogo*. Nas peças há lacunas de texto: em *Amphytrion, Aulularia, Casina, Bacchides* e *Cistellaria,* por exemplo; da *Vidularia* restam uns cem versos e o copista da Idade Média cortou uma cena indecente de *Casina.*

Segundo alguns historiadores, Plauto declarava que se limitava a traduzir os gregos. O respeito aos gregos é a origem desta declaração, mas de qualquer modo o que êle pretendia e fazia era atingir o público.

Êsse público, segundo René Pichon, era "uma multidão tumultuosa, mutável e vulgar por seus gostos naturais, perturbada ainda pela alegria dos dias de festa, empanturrada de comida e bebida; era para êste público de camponeses embriagados que se tornava preciso impingir intrigas engenhosas e análises refinadas dos belos espíritos atenienses. O poeta se esgota em precauções intermináveis. Expõe longamente o assunto a fim de que os espíritos mais obtusos possam compreendê-lo, indica o lugar da cena e se entrega à complacência dos juízes, tomando-os por seus sentimentos mais nobres como por seus apetites mais vulgares, desejando-lhes gloriosas vitórias ou bons jantares. Sobretudo suplica ao público que se mantenha silencioso: que os descontentes saiam para deixar o lugar a quem deseja ouvir; que ninguém entre enquanto os atôres falam; que não existam dorminhocos roncando, crianças gritando e mulheres tagarelando. Todos êstes traços pitorescos mostram-nos um público pouco

letrado, pouco atento e o poeta é obrigado a conformar-se com seus gostos".

Plauto escreveu comédias de intriga, de costumes, de caráter, drama burguês e peça lacrimejante. Seus personagens são escravos velhacos, cortesãs, alcoviteiras, parasitas, soldados fanfarrões e apaixonados.

"Do cômico mesmo se contestará senão a fôrça pelo menos a qualidade. Obrigado a fazer rir e a ganhar sua vida fazendo rir, tendo por ouvintes uma populaça, a de uma grande cidade, a de um povo que foi sempre rude, que foi grosseiro em sua origem e que apenas havia começado a melhorar, cuja elite, tão bem representada por Catão, possuía apenas as virtudes primitivas e desprezava os refinamentos do espírito e do luxo, como poderia Plauto ter sido delicado? Mas assim como são, suas invenções cômicas permanecem tão fortes, tão alegres, tão felizes que seus sucessores não esgotaram o fluxo: Molière, Regnard, Beaumarchai; e em nossos dias Giraudoux, que é bom humanista, retomou pela trigésima oitava vez o Amphytrion. Cômico plebeu, cômico romano, porém cômico, e homem de teatro como jamais houve, inventor de situações, de encontros, de efeitos de cena indefinidamente renovados e que conduzem a todos os golpes. As situações êle as inventava antes de desenvolvê-las. Mas não se vale da lógica para inventá-las porque o que inventa é bom. Como escritor é um dos mais dotados, ricos e grandes que tenham escrito para o teatro. Os latinos o tinham como modêlo de sua língua. Não sòmente pela riqueza e a seiva e a fôrça, mas pela pureza. Êle, o pelotiqueiro que escrevia para uma multidão grosseira? Não se quer dizer pureza refinada e elegância ciceriona, mas pureza de fonte, a do grande escritor próximo das origens. Grande escritor de uma língua próxima de suas origens, Plauto inventa em sua língua. Êle tem a energia, a abundância, a novidade, o relêvo, o movimento, a riqueza. É de uma admirável propriedade e por conseqüência tão variável quanto os personagens, e sabe-se de resto que êsses eram numerosos. Todos falam sua língua, as pessoas do povo em gíria e cada um segundo sua paixão. É um rico que conduz ouro e terra: os apaixonados fazem ouvir um canto cuja frescura maravilha, enquanto em volta rolam para a volúpia do espírito e dos sentidos torrentes hugolianas de metáforas e as cascatas rabelaisianas de epítetos. Tal é êste paradoxo, êste desafio ao bom-senso: um poeta num bufão, um gênio num pe-

lotiqueiro e sem que haja sombra de romantismo na antítese: é muito próprio, muito romano, muito sólido, êste mestre do verbo e do riso".

Terêncio nasceu em 184 e morreu em 159 A. C. Sua vida é tão ignorada quanto a de Plauto. Sabe-se que foi escravo e que posteriormente conviveu com os aristocratas, dizendo-se até que êstes escreveram comédias em seu nome. Foi êle quem aristocratizou o teatro, não desencadeando pròpriamente o riso, mas provocando a ternura.

Dêle só nos restam seis comédias e tôdas imitadas dos gregos: *Andria* (A andriana); *Hecyra* (A hecira); *Heantontimorumenos* (segundo a peça do mesmo nome de Menandro); *Eunuchus* (O Eunuco); *Phormio* (O Formion); e *Adelphae* (Os Adelfos). Em suas comédias nada havia de intrigas, nada de farsa, nem escravos, jovens insensatos e pais que se enganam. "Não quero que tudo se passe como nas comédias", dizia êle, estabelecendo a diferença entre a sua comédia *Stataria* e a comédia *Motoria* de Plauto. Êle se contenta com a trama sentimental, onde deixa correr a emoção e a melancolia, "porque êstes personagens enternecidos pela intriga sentimental têm uma virtude que os salva, que os guarda do bolor das comédias lacrimejantes: são verdadeiros".

Fala-se de Ennius e Pacuvius como dos primeiros trágicos romanos, sabendo-se apenas que o primeiro era um camponês letrado e anticlerical. De Atius restam apenas fragmentos, tendo Varius desaparecido por completo. Sòmente resta Sêneca e é por suas obras que se julga a tragédia latina.

Atius era um poeta rude e não escamoteava as palavras, o que se pode deduzir do fragmento de sua tragédia *Atréia*. Escreveu um grande número de tragédias que ignoramos, obras históricas e de crítica e talvez comédias, contrariando o uso dos trágicos gregos. Imitava os modelos de Atenas, carregando-os de incidente e detalhes próprios a interessar o público romano.

Nesta ocasião, houve uma tentativa de tragédia latina: as *fabulas praetextas* ou *togatas,* vendo-se em cena cidadãos de toga ou dignos senadores vestidos com a *praetexta.* Tudo era romano: assuntos, cenários e personagens. Pode-se dizer, no entanto, que apenas o envólucro é que era latino, permanecendo o espírito grego.

O côro, tão importante na tragédia grega, não tinha a mesma importância na tragédia latina, embora subsistisse.

Na época houve uma floração de tragédias escritas para leitura pública e graças a isto as tragédias de Sêneca não foram

representadas. Daí seus defeitos: a ação lenta, discursos sem fim, caracteres exagerados, quadros macabros até o ridículo. Essas leituras tiveram lugar porque o público preferia o teatro popular, afastando-se da representação das tragédias. Os literatos, por sua vez, compraziam-se em brilhar na leitura para ouvintes seletos.

Os romanos espalharam casas de espetáculos por tôda a parte, além da Itália: Gália, Ibéria, África do Norte, Danúbio etc. Os teatros eram, como os dos gregos, construídos ao pé de uma colina. A princípio os espectadores ficavam de pé, depois passaram a sentar-se em degraus desmontáveis. O primeiro teatro de pedra foi construído em Pompéia, no ano de 150 A. C. A ausência do côro fêz que reduzissem a orquestra, o círculo transformando-se num semicírculo. A cena não era muito alta, porém muito larga. A parte da orquestra foi reservada às pessoas de qualidade. Para não incomodar o público êsses lugares foram colocados em um nível mais baixo, o que dividiu a orquestra em dois planos superpostos. Os atôres colocavam-se na porta da orquestra entre o altar e o proscênio. Assim, o *logeion* romano reservado, acredita-se, aos atôres, não provinha do abaixamento e alargamento do *proskenion,* mas do corte da orquestra. O lado do *proscaenion* vizinho da orquestra chamava-se *pulpitum.* O solo era de betume, mosaico ou madeira.

Os cenários foram por muito tempo rudimentares, mas desde o século I A. C. ultrapassaram os modelos gregos pela riqueza e complicação. O primeiro cenário foi iniciativa do edil Claudius Pulcher, em 99 A. C., vendo-se uma cena decorada à maneira grega.

Segundo Navarre, "diversas máquinas citadas por Pollux, tais como *hemikyklion, atropheion* e *hemistrophion,* sem dúvida só foram usadas na época alexandrina ou romana, quer dizer, quando os espetáculos cênicos tinham degenerado em exibições e em *feéries.* É a êste mesmo período que se deve atribuir a invenção do *pegma,* máquina para efeitos maravilhosos e bastante difíceis de compreender. Serviam-se dela para fazer as mudanças à vista do público. Era uma espécie de andaime tendo a forma e as proporções de uma casa de diversos andares e susceptíveis de transformações. Ora era vista crescer e elevar-se, ora dobrar-se de nôvo sôbre si mesma, outras vêzes desmoronando completamente. É provável que os andares que compunham esta construção pudessem entrar uns nos outros; o mo-

vimento era dado por contrapesos. De resto, o *pegma* parecia ter tido muito mais uso no anfiteatro que na cena pròpriamente dita".

Existiam dois panos: o grande — o *aulea* — e o pequeno: *siparium*. O *aulea* ou *velum* descia no princípio da representação e subia no fim. O *siparium*, atrás, era puxado para um e outro lado e diante dêle representavam-se interlúdios ou o divertimento final.

Os *odeons* eram teatros cobertos destinados às audições musicais. Quando suas dimensões eram muito reduzidas serviam de *auditoria* onde se faziam leituras públicas.

Os jogos cênicos se realizavam por ocasião das festas anuais ou das extraordinárias. As festas anuais eram: *ludi romani* (setembro); *ludi plebeii* (novembro); *ludi palatini* (janeiro); *ludi cerealis, ludi megalenses, ludi florales* (abril); e *ludi apollinares* (julho). As festas extraordinárias eram oferecidas aos deuses numa circunstância importante: *dedicatórias* — por ocasião da ereção de um monumento; *triunfais* — após uma vitória; *seculares* e *fúnebres*. Os espetáculos dramáticos faziam parte sobretudo dos jogos seculares e fúnebres.

A presidência dos jogos era uma função das mais onerosas. Era necessário não sòmente comprar a peça, pagar aos atôres, fornecer os cenários e os costumes, custear os prêmios, mas ainda, antes da construção dos teatros em pedra, construir para o momento um edifício provisório de madeira. Quem queria se dirigia a um chefe de companhia, *dominus gregis*, ao mesmo tempo diretor e ator principal e ajustava o preço com êle. As representações tinham lugar pela manhã e os arautos anunciavam-na durante os dias que precediam o espetáculo. Antes de cada peça um prólogo anunciava o título da obra e o nome dos autores. Mulheres, crianças e escravos assistiam às representações, mas não os estrangeiros. As pessoas de qualidade e os padres tinham lugares reservados. Os prêmios eram atribuídos por um doador e o público se manifestava como sempre: palmas, assobios, gritos, lançamento de projéteis.

A tragédia era representada com os costumes gregos e a *praetexta* nacional. Da mesma maneira para a comédia *palliatae* e *togata*. Nas tragédias os atôres usavam sapatos altos como coturnos; nas *palliatae* o costume era o da nova comédia. Os velhos da comédia usavam um hábito branco; os jovens um multicor; os escravos uma espécie de tanga; os parasitas se

apresentavam com o *pallium* enrolado; os personagens felizes usavam o branco; os infelizes, farrapos; os ricos, a púrpura; os pobres, o vermelho comum; os soldados, a clâmide de púrpura; as môças vestiam-se à moda estrangeira; a prostituta tinha um *Pallium* mosqueado; a cortesã vestia-se de amarelo; o personagem do prólogo tinha um costume especial com socos. A máscara foi usada muito tarde, porque era privilégio dos jovens romanos que representavam atelanas. As comédias de Plauto e Terêncio foram representadas de rosto nu. A máscara trágica exagerava os sentimentos dolorosos, as máscaras cômicas representavam tipos determinados e as máscaras das pantomimas eram calmas.

CAPÍTULO 5

O drama litúrgico da Idade Média: os milagres, os mistérios e as moralidades. O teatro profano: farsas e soties.

O teatro na Idade Média pode ser classificado quanto ao seu caráter religioso ou profano, mas de qualquer modo o cristianismo é a base dêsse teatro, o ator atingindo até a liturgia.

Na França, o drama religioso é a primeira manifestação do teatro. Torna-se inegável que a liturgia possui um caráter dramático e os promotores do culto não hesitaram em colocar o instinto teatral a serviço do Credo, a liturgia pondo carne em tôrno da religião pura. As genuflexões, as idas e vindas, os gestos rituais dos padres, bordados de ouro, os cantos invisíveis, as salmodias e os responsos, tudo constitui uma *mise-en-scène* sagrada e destinada a tocar o espírito pelos olhos e ouvidos.

Em relação ao seu caráter histórico o drama religioso revive a vida de um santo ou a Paixão do Salvador. Trata sempre de lembrar aos fiéis o sentido oculto da liturgia e do santo sacrifício. O Mistério da Paixão é, afinal de contas, uma transposição laica e teatral do Mistério da Missa.

A intenção do drama litúrgico é edificar. Sua finalidade é mostrar Deus na vida cotidiana, fixando na memória dos fiéis a história sagrada e a vida de Cristo. O padre é ator quando renova no altar o sacrifício da Cruz e por outro lado o mais humilde ator de mistério é um pouco padre. A religião, assim, junta-se ao teatro, mas a função do padre é salvar as almas e

não distrair os ouvintes, pois a religião não conhece gratuidade na arte, por isto não podendo ser considerada como um espetáculo. Ao contrário: o teatro é que foi o auxiliar das idéias religiosas. Nesse sentido os inovadores foram anticlericais, quando escolheram seus temas fora dos mistérios consagrados.

O teatro religioso na França começou pelas *tropes,* variações poéticas e musicais sôbre os textos sagrados, constituindo pequenos dramas ou estrofes cantadas. A *mise-en-scène* era simples e colocava diante dos olhos dos fiéis os personagens sagrados. Era tal o seu caráter religioso que chegaram a ser representados pelos padres com as portas da igreja fechadas. Mas quase simultâneamente surgiram outros tipos de representações. Pelo Natal, os presépios; em Ramos, na Alemanha, um jumento de madeira seguia a procissão; em Pentecostes soltava-se uma pomba na igreja; e na procissão da Festa de Deus, de mistura com gigantes e dragões, figuravam São Cristóvão e São Jorge. A primeira fase dêsse teatro é, portanto, puramente litúrgica, sendo a cripta a cena, as Escrituras o texto e os padres os atôres, as representações fazendo parte do culto. As peças são em linguagem vulgar, mas as instruções cênicas em latim. Para adquirir mais verdade os padres obtêm permissão para deixar crescer a barba. Pouco a pouco atingiu-se a época onde o latim é afastado do teatro ao mesmo tempo em que o teatro é expulso da nave. Começou-se por deslocá-lo para o claustro e depois para a praça pública e pouco a pouco vai-se tomando cada vez mais liberdade com o texto.

Os Concílios fazem distinções e proíbem certos jogos, pois estava-se até a fazer representar marionetes nas igrejas. O teatro, fora da igreja, não apresentava mais os mesmos equívocos nem os mesmos perigos. De repente a assistência não foi mais obrigatória, como no tempo em que as representações continuavam os ofícios. Suas horas não dependeram mais das horas das cerimônias, seus assuntos não dependeram mais das festas do dia. Não foram mais calcados nas Escrituras e a inspiração dos autores não limitou mais aos textos. A inovação capital foi a de falar a língua de todo o mundo. Queria-se um teatro mais vivo e mais popular e o drama litúrgico dirigia-se a iniciados cada vez mais reduzidos em número. "O povo, diz Petit de Julleville, que não sabia mais latim, mesmo o baixo latim, desde o século VII, esqueceu-o completamente no XI. Entretanto representavam-se sempre dramas litúrgicos. No decorrer do século XVI a Igreja sente a necessidade de proibir seus padres se exibirem em espetáculo e proíbe as representações no santuário. Não se

compõem mais novos dramas em fins do século XIII, mas não se pára de intercalar peças em latim e mesmo em francês no meio dos ofícios. No Baixo Império o cristianismo considera o teatro como seu inimigo pessoal, isto por razões de ordem moral, de política e de velhos rancores religiosos. O teatro servirá de propaganda contra o cristianismo, representando-se peças para ridicularizar a nova religião. Assumindo o poder, os cristãos exterminaram metòdicamente a arte dramática. Os Concílios tinham excomungado não sòmente os atôres mas suas mulheres e seus descendentes, subsistindo as mascaradas nos próprios conventos, os leigos distraindo-se com festas improvisadas. Termina o drama litúrgico e a Igreja, que o criara, encarregou-se de dar-lhe o último golpe."

Durante o vazio do século V ao XII, conhece-se uma peça alemã, do século X, atribuída a uma religiosa, Hrotswitha, que teve a idéia bizarra de imitar Terêncio em seis legendas dramáticas que foram apresentadas numa abadia. Eis o argumento de uma dessas legendas, *Abraão*: "Queda e conversão de Maria, sobrinha de Abraão, o eremita, que, tendo vivido vinte anos em vida solitária, maculou sua virgindade, voltou ao mundo e ousou fazer-se receber entre as cortesãs de uma casa de tolerância. Mas dois anos depois foi reconduzida pelas exortações do referido Abraão que a encontrou, apresentando-se como um amante. Pela abundância de suas lágrimas, pela prática constante do jejum, da prece e das vigílias, ela purgou, durante vinte anos, a sujeira de suas faltas".

Na França, o primeiro drama conhecido foi sem dúvida a adoração dos pastôres, porém as *mise-en-scènes* mais dramáticas foram: *Profetas de Cristo* e *Virgens Loucas*. A primeira tirada de um sermão apócrifo de Santo Agostinho: era um desfile de todos os anunciadores reais ou supostos do Messias. O pregador os interpelava e êles, um a um, diziam sua mensagem. Um grupo de judeus insultava de passagem Isaías que o colocava em seu lugar.

O mais antigo drama francês, do século XI, é o jôgo das virgens loucas. Não é litúrgico, mas se conforma estritamente ao texto evangélico, sendo representado por clérigos que figuravam as virgens.

No século XIII, as duas peças mais importantes são: *Le Jeu de Saint Nicholas*, de Jean Bodel, e *Théophile*, de Ruteboeuf. Jean Bodel era um homem alegre e um bom cristão, que terminou seus dias num leprosário e sua peça contém heroísmo, bom humor, extravagância e misticismo. Tudo existe nela: o mila-

gre e a farsa, representados por carrascos, bêbedos, vagabundos, cruzados e um santo. *Le Jeu de Théophile* é de um caráter diferente, sendo o assunto tratado de maneira mais grave e é com êle que abordamos o ciclo dos milagres de Notre-Dame.

Segundo Petit de Julleville, "um milagre é a *mise-en-scène* de um fato maravilhoso produzido pela intervenção sensível de um santo e na maioria das vêzes pela Virgem Santa". Liga-se estreitamente à religião, mas é tratado livremente, comportando sempre um sermão encaixado hàbilmente no curso da ação e que poderia ser comparado à parábase das comédias de Aristófanes. Tendo a música religiosa uma função importante, a peça termina por um *Te Deum* ou por um cântico. O milagre produz-se geralmente em favor de um personagem repugnante: um eremita que violou a filha de um rei jogando-a num poço, uma sogra que matou o genro, religiosos que abandonaram o convento, rainhas que assassinam todo mundo. A intenção é mostrar que não há crime, por maior que seja, que não possa ser redimido pela fé na Virgem Maria.

Essas peças eram geralmente representadas nos *puys,* espécie de sociedades literárias. O nome vem do estrado onde os poetas concorrentes declamavam, montando-se a peça do vencedor.

Uns quarenta milagres chegaram até os nossos dias e todos de fontes diversas: lendárias, históricas ou romanescas. Eram escritos em versos, sendo usado o octossílabo, variando seu comprimento de mil a três mil versos. O milagre desapareceu no decorrer do século XVI, sendo conservado apenas na Espanha.

Os mistérios caracterizam o século XV. O nome vem de *ministerium.* Não é um mistério dogmático: ora é o Ofício da Paixão, ora é um *métier,* o das pessoas que têm como profissão representar a Paixão, mas não é um mistério de Fé. A princípio o têrmo se aplica sòmente às peças religiosas, havendo os mistérios mimados e os mistérios falados.

Desde o século XIV, aliás, as confrarias representavam peças que eram mais do que milagres. Em 1302 representa-se em Limoges um jôgo sôbre os milagres de São Marçal e não um único milagre do santo. Do norte ao centro representam-se Natais, Assunções, Ressurreições, atingindo-se assim os grandes mistérios cíclicos do século XV.

Os mistérios exigiam centenas de atôres e uma encenação enorme e complicada. Constituem o apogeu do teatro medieval quanto à perfeição dos meios empregados, mas representam a

decadência quanto ao seu valor literário. O público quer ver tudo nos mistério, indo ao teatro vinte ou quarenta dias seguidos para assistir a tôda a história da humanidade.

Os ciclos se distinguem segundo os assuntos tratados. Alguém imaginou ligar num só espetáculo todo o Antigo Testamento, que foi representado durante vinte sessões e onde se passava tôda a história santa. Os outros ciclos são: o da Paixão, seguido dos Atos dos apóstolos e da Vingança de Nosso Senhor e o da vida dos santos. Tudo servia de inspiração aos autores: textos sagrados, a legenda dourada e as apócrifas. Não hesitavam diante de 'nenhum milagre inédito. No mistério entrava tudo: o bom e o falso, o sério e o burlesco, o verídico e o lendário.

O Ciclo do Nôvo Testamento abria-se pela Paixão, que é o mistério por excelência, a qualidade literária sendo suprida pela crença. O Ciclo do Antigo Testamento tem como único laço entre os mistérios que o compõem a preocupação constante da vinda de Cristo. *A Vingança de Nosso Senhor* é o complemento necessário da *Paixão*. É uma obra anti-semita, onde o sadismo dos atôres atinge os maiores requintes através de suplícios refinados. O Ciclo da Vida dos Santos pretende contar a vida inteira do santo sôbre o qual se escreve.

O teatro dos mistérios unia uma grande complexidade de processos a um estilo dramático sumário. A finalidade era edificar, mas também queria distrair o público, não havendo respeito pela verossimilhança, as gentilezas misturando-se às grosserias. Cortesãs no exercício de suas funções se alternavam com as cenas de suplícios e se misturavam aos loucos, aos diabos, aos judeus e aos carrascos. "Outros grotescos eram tirados das procissões e da vida cotidiana. Os mistérios passavam, com efeito, como um romance de Ponson du Terrail, dos palácios às choupanas e do luxo à pobreza. A receita devia agradar ao público, pois era empregada correntemente. Jamais o teatro empregou tantos elementos diversos, misturando numa cena única a vida real em seus detalhes mais íntimos aos personagens sobrenaturais. Anjos e demônios numa oficina de caldeireiro, eis o mistério do século XV. Às vêzes um grande sôpro o transporta além dos seus limites costumeiros, vindo da Paixão de Cristo ou das Cruzadas embelezadas pelo tempo. Tem tôdas as grandezas do ideal religioso e tôda a pequenez de sua tradução humana. Êste drama cristão é anticlerical, porque em vez de ver no padre uma criatura de exceção, os crentes encontram nêle as fraquezas hu-

manas e justificam por erros individuais o velho preconceito popular contra os que usam batinas."

O mistério não sobreviveu às guerras religiosas, a crise econômica também impedindo as representações grandiosas. Outras causas de sua morte foram de ordem moral e de ordem técnica. Não se adaptou aos novos tempos, impotente para renovar-se, sendo morto pelas idéias modernas. Os huguenotes, como todos os revolucionários, não tinham senso histórico. As fontes apócrifas, as grosserias, as blasfêmias, as deformidades dêsse drama religioso, a aliança íntima do divino com o profano que lhes escapava, tudo servia como sarcasmo. Os católicos tomaram mêdo e viram no drama religioso um fermento de heresia. Os humanistas, por outro lado, chocados por uma arte tão popular, passaram a ignorá-la completamente.

A representação de um mistério, no seu apogeu, comovia uma cidade inteira. A Igreja, a princípio, era a principal interessada, bispos e padres mostrando-se favoráveis às representações desde que fôssem montadas por burgueses e quem conhecessem bem. Às vêzes os prelados dirigiam o espetáculo ou emprestavam material das igrejas e ornamentos sagrados. As municipalidades também arcavam com as despesas, desde que o interêsse comercial juntava-se ao gôsto pela arte dramática. A cidade taxava os preços dos lugares e policiava a sala. As associações se encarregavam de montar as peças, oragnizando concursos e montando as obras premiadas, através das Confrarias.

Padres, legistas, cristãos de tôdas as condições reuniam-se para montar uma peça para glória de Deus ou dos seus santos. Nomeavam um certo número de dirigentes e impunham um regulamento severo. Os dirigentes se encarregavam: um dos cenários, outro da *mise-en-scène,* outro da música ou da maquinaria, outro do texto ou dos papéis. Assinava-se um contrato. A participação nas despesas era facultativa e o lucro — se houvesse — era dividido segundo as despesas e os serviços prestados. Os atôres impregnavam-se de zêlo religioso para representar, sabendo-se que a Paixão figurada demorava mais tempo que a Paixão real. Os atôres eram hieráticos e solenes, segundo o caso, ou grotescos. Ignoravam as variações e a dicção era à base do canto. Os costumes, muito suntuosos, sendo os papéis femininos geralmente representados por homens.

A representação era precedida do *Cry,* proclamação solene: trombetas e soldados a cavalo, arautos vestidos de veludo prêto. O diretor do mistério e os patrocinadores também montavam

a cavalo, sendo que os Confrades montavam segundo seu estado e capacidade. Na véspera da representação os atôres desfilavam solenemente com o luxo peculiar à Idade Média. Comumente representava-se para cinco mil espectadores, os comerciantes fechavam suas portas, a cidade também.

Quase todos os mistérios se abriam por um prólogo, pois a ação inorgânica e a *mise-en-scène* complicada precisavam ser explicadas aos simples. O *meneur du jeu* começava por impor silêncio, dirigindo-se à multidão em têrmos enérgicos. Depois apresentava a peça, às vêzes em forma de sermão, com recitação de joelhos da Ave Maria. Os espetáculos eram de comprimento variado, indo de trezentos e quarenta e seis a sessenta e um mil novecentos e oito versos. Quando curtos, ligavam-se entre si para formar o Ciclo. Não eram divididos em atos ou cenas, mas em *jornadas,* que terminavam por um epílogo ou prólogo final que resumia os acontecimentos e convidava os espectadores a voltar. Muitas vêzes os intervalos limitavam-se a simples entreatos, dando-se um descanso aos espectadores para almoçar, geralmente no próprio lugar e tanto isso é verdade que os manuscritos trazem esta inscrição: "Pausa para almoçar". A representação terminava por um sermão e uma orquestra tocava durante todo o espetáculo.

"Numa cena de cinqüenta metros de largura — segundo Gustavo Cohen — e mais ou menos metade de profundidade viam-se dispostos, da esquerda para a direita: um pavilhão com colunas, acima do qual estava o paraíso onde Deus aparecia entronizado em sua glória, rodeado por anjos e as quatro Virtudes; uma parede munida de uma porta entre duas colunas dóricas em Nazaré: um segundo pavilhão de colunas rodeado por uma balaustrada e contendo um altar e os ares da aliança, era o templo; uma segunda parede, igualmente munida de uma porta e através da qual viam-se o alto de uma tôrre e a cumeeira de uma casa, era Jerusalém; ao centro, um pavilhão de quatro colunas, tendo ao alto um frontão com escada à direita e à esquerda, trono no meio, figura de rei na fachada, representava o palácio; uma nova parede, munida de duas portas e atrás da qual erguia-se o teto de uma casa chamada a casa dos bispos e a porta dourada; diante dessas duas portas, uma bacia quadrada, com um barco, figurava o mar, quer dizer, o lago Tiberíades; à direita, enfim, o inferno e os limbos representados por duas tôrres munidas de aberturas engradadas e pela bocarra de um enorme dragão. Em suma, onze lugares diferentes eram figurados numa cena que mais parecia vazia do que cheia: Paraíso, uma sala,

Nazaré, templo, Jerusalém, palácio, casa dos bispos, porta dourada, o mar, limbos e o inferno.

A maquinaria complicou-se pouco a pouco. O asno falava, leões urravam e havia máquinas voadoras. Os demônios levavam as almas dos pecadores em carrinhos de mão. Jesus subia aos céus coberto de fôlhas brancas.

A primeira Confraria permanente encarregada da montagem dos espetáculos foi a da Paixão, sua história confundindo-se com a do teatro religioso, mas embora constituída em corporação dramática não fazia do teatro uma profissão. Os comediantes profissionais só apareceram no século XVI e foram causa do desinterêsse da Igreja pela arte dramática. A Confraria da Paixão foi a primeira arrendatária do Hotel de Borgonha, de tanta importância depois.

No teatro cômico medieval, que nem sempre é alegre, a fantasia tem livre curso e a Igreja detestava êsse tipo de teatro. Existiam dois repertórios diferentes: o tirado dos clássicos e raramente apresentado e o popular e espontâneo. "Um veio que jamais foi interrompido, diz Gaston Paris, embora raramente se mostre às claras na obscuridade dos séculos passados, vai dos mimos romanos aos farsantes do século XV." Nesta altura, os pelotiqueiros renovam a tradição teatral, apresentando-se sob os nomes de *histriões* ou *joculatores*. Havia três espécies de histriões: "os que trocam a forma e a figura do seu corpo por danças e gestos indecentes ou desnudando seu corpo de uma maneira vergonhosa ou ostentando horríveis máscaras: os que não têm domicílio certo e rondam as casas dos grandes para recitar opróbrios e ignomínias; os que usam instrumentos musicais para encantar os homens". Êstes últimos são de duas espécies: os que freqüentam as tavernas para cantar canções lascivas; e os que cantam as gestas dos príncipes e as vidas dos santos e consolam os homens.

Não se conhece precisamente seu repertório dramático, restando sòmente monólogos. Esta é a origem popular do teatro profano, mas há uma outra origem, erudita: as mascaradas dos meninos de côro e dos diáconos que as autoridades religiosas expulsaram das igrejas.

Uma vez por ano eram eleitos um bispo dos inocentes, um papa dos loucos e faziam um desfile grotesco. Essas saturnais provocaram desordem nas cidades e igrejas, passando a iniciativa dos divertimentos para pessoas de baixa condição social. Na entrada das cidades apresentavam quadros vivos, a êles asso-

ciando as pantomimas. De um lado, os costumes, os cenários e a *mise-en-scène;* do outro, o diálogo improvisado.

Foi também nessa altura que surgiram os primeiros esboços do drama burguês, com *Dispute du Croisé et du Décroisé,* de Rutebeuf; *Le Jeu d'Aucassin et de Nicolette,* um idílio cantado; e *Dit de Marcol et de Salomon,* uma cena bufa.

A situação dos atôres não era bem definida. Antes da Renascença os únicos profissionais eram os pelotiqueiros, mas quando se tornaram mais numerosos o Parlamento e a Igreja tomaram medidas enérgicas. A moral também viu-se ofendida porque as companhias possuíam atrizes e a galanteria entrou no teatro.

Antes, porém, dos profissionais, os elementos estáveis do teatro profano eram os *puys,* a *basoche* e os *enfants sans souci.* Os primeiros eram sociedades literárias que montavam peças e que se constiuíam num aspecto da vida corporativa e comunal da Idade Média; a segunda tinha um caráter universitário e não burguês, sendo também uma forma de vida corporativa; os últimos eram uma confraria, reconhecidos por usar um capuz amarelo e verde, com orelhas de burro e um maiô com as côres de Sganarelle. Eram improvisadores no gênero da *commedia dell'arte,* célebres também por seus trocadilhos, seu talento de comediantes e suas acrobacias, assim como por suas mímicas. Representavam suas revistas próprias ou *soties* e participavam da representação dos mistérios, interpretando a farsa que se seguia ao drama religioso.

Para vermos como funcionavam essas sociedades, tomemos um exemplo: o da *basoche.* Essa sociedade elegia um rei e tôda uma côrte calcada sôbre a organização judiciária, além de sua própria moeda. As representações tinham lugar em maio e julho, sendo anunciadas com o mesmo barulho dos mistérios. Nem sempre, porém, tinham permissão para representar e de acôrdo com a natureza do espetáculo muitas vêzes os comediantes eram presos, surrados e postos a pão e água. A Justiça denunciava os escolares à autoridade universitária e pedia que censurasse as peças representadas nos colégios. Entretanto, Luís XII deixava os estudantes em paz: "Quero que se represente com liberdade e que os jovens denunciem os abusos que praticam em minha côrte, pois os confessores e outros que são sábios nada querem dizer". Quando o ator pertencia a uma confraria corria riscos menores.

A censura se dividia entre diversas autoridades: judiciária, religiosa e política.

A companhia mais importante da época era precisamente a dos *Sots de Paris* ou *Enfants sans souci,* subordinada à Basoche e dirigida pelo Príncipe dos Tolos e pela Mãe Tola. Sua importância é ainda maior quando se pensa que ela fêz a transição entre os estudantes e os histriões. Seus espetáculos geralmente eram compostos de três peças, sendo a primeira uma *sotie,* a segunda uma *moralidade* e a terceira uma *farsa.*

O teatro profano da Idade Média começou e terminou com uma obra-prima: *Le Jeu de la Feuillé* (1262) e *La Farce de Pathelin* (1470).

A primeira é uma peça onde se misturam a farsa, a *féerie,* a pastoral, a Ópera-cômica, a revista satírica. Seu autor é Adam de la Halle, corcunda que tendo recebido as ordens menores abandonou o hábito para casar com uma jovem beldade, tendo morrido na Itália em 1286. A peça deve ter sido montada sob as árvores e daí o seu nome.

Adam de la Halle escreveu outras peças, entre as quais *Le jeu de Robin et de Marion,* reunindo tôdas as pastorais e as velhas canções de Artois, mas é inferior à primeira.

Chegamos então ao século XIV, que marca a regressão do teatro profano. O que nos resta é uma farsa: *Le Garçon et l'Aveugle,* além de outra menos importante: *Trubert et Autroignart,* fora moralidades insípidas.

O século XI compreende duzentas e cinqüenta peças, de três espécies: as moralidades, os sermões e monólogos alegres e as farsas e soties.

As moralidades são um gênero ora grave, ora alegre e sua intenção é didática, pretendendo sempre ensinar alguma coisa. Quando seu objetivo é religioso distinguem-se dos mistérios porque moralizam em vez de contar. As moralidades provam uma verdade de ordem moral, fazendo dialogar personagens alegóricos.

O monólogo sòmente de longe lembra a arte dramática. O sermão alegre é um resto da festa de loucos onde se pedia um pregador burlesco. É o mais espontâneo dos jogos, pois se ridicularizavam as pessoas de que se tinha mêdo: padre, soldado, juiz ou médico. A obra-prima no gênero e *Le Franc-Archer de Bagnolet,* atribuída a François Villon.

A farsa é um quadro curto sôbre uma cena cotidiana, "cujos traços são grossos e puxados para a caricatura, mas cuja intenção é quase sempre copiar a realidade, exagerando-a para torná-la mais sensível". Diversas farsas podiam ser representadas por um só ator, de que é exemplo *Les Cris de Paris,* onde um

engraçado respondia a tôdas as perguntas com os gritos dos vendedores ambulantes.

Seus temas eram os mesmos dos monólogos: grotescos abusados, maridos corneados, fanfarrões derrotados. Na farsa, como diz Gutavo Lanson, há três partes sensíveis: a pele, a bôlsa e a mulher. Ser espancado, roubado, enganado, eis as três infelicidades que fazem rir quando acontecem aos outros, porque incomodariam se acontecessem conosco.

As melhores farsas do período são: *La Farce du Paté et de la Tarte, Le Cuvier, La Cornette* e a maior de tôdas: *Maître Pathelin.*

A *sotie* é a paródia dos grandes feita pelos pequenos. As *soties* de basoche são revistas de estudantes, com tôda a verve e o descosido do gênero.

De tudo o que acabamos de ver chegamos à conclusão de que a comédia medieval não encontrou sua expressão definitiva, embora o gênero por excelência fora do teatro religioso fôsse a moralidade. Mas a moralidade, com personagens imaginários, era um gênero falso e votado ao fracasso. Aquêle onde as abstrações se humanizam e tomam figura de caracteres podia dar algumas esperanças, podia dar nascimento ou a uma comédia semelhante à moderna ou a uma literatura de ação semelhante aos milagres espanhóis, mas o que se viu foi que a moralidade não produziu nenhum teatro de ação.

Lebègue acha o contrário: "Mas já se tinha cessado de escrever *moralidades,* a Renascença repusera em moda os antigos nomes de *tragédia* e *comédia;* no entanto, naquilo que aparecia, quantos traços e vestígios do que não era mais! A persistência dos gêneros através da transformação dos meios. A moralidade do século XV tornou-se a grande comédia de caráter, a comédia clássica por excelência, onde o poeta se esforça por encarnar num personagem único um tipo inteiro, um caráter universal. Veja *O misantropo* e suponha que Alceste, em vez de levar um nome de homem, se chama Misantropia; que Celimène se chama Coqueteria; Philinte, Otimismo; Arsinoé, Virtude; os dois marqueses, Tolice e Fatuidade; *O misantropo* não seria uma moralidade com um gênio de análise psicológica, um vigor de conduta e uma perfeição de estilo onde os autores ainda desajeitados do século XV não puderam atingir? Mas a extrema desigualdade de mérito não deve dissimular a semelhança dos gêneros".

Na França começa-se a sentir a influência espanhola e a italiana. "Desde que a influência italiana ou latina se faz sentir

em nosso teatro, a história da "comédia na Idade Média" terminou (Petit de Julleville)". "Enquanto o repertório cômico da Itália do século XVI não fôr inteiramente estudado e comparado ao repertório francês do mesmo tempo, será impossível julgar com tôda a certeza nossos autores e apreciar com tôda a exatidão o desenvolvimento do gênero cômico de nosso país (Rigal)". "Duas literaturas modernas que, numa certa época, tinham ultrapassado a França, deram impulso ao nôvo teatro. Exerceram uma influência especial sôbre os dois grandes gênios que fundaram, em nosso caso, os dois gêneros dramáticos: Pierre Corneille, o pai da tragédia, foi sustentado em sua poderosa iniciativa pela literatura espanhola; Molière, o cômico, inspirou-se na arte da Itálida (Louis Moland)".

CAPÍTULO 6

Índia, China, Japão, Egito e Creta.

A produção do teatro hindu não vai além de sessenta peças, que começaram a ser divulgadas no ocidente em 1789, através da tradução de *Sakuntala,* por Sir William Jones.

O início de uma arte dramática mais ou menos erudita é atribuído a Basa ou Brata, chamado o pai do drama hindu. Brata significa ator e isto leva-nos a pensar que talvez tudo não passe de um símbolo.

O drama hindu, a rigor, surgiu das festividades religiosas, da união da dança com o canto. Em seguida vieram os recitativos, primeiro cantados, depois falados e finalmente dialogados, tudo isto tendo início no século III antes de Cristo, sendo *A Carrocinha de Argila* a peça mais antiga, atribuída a um soberano chamado Sudraka.

Na literatura dramática existem três períodos. O primeiro vai do século I A. C. ao século X de nossa era, conhecido como o período clássico, com um nome como o de Kalidasa, autor da célebre peça *Sakuntala,* extraída do livro sagrado Mahabarata; o segundo vai do século XI ao XIV, coincidindo com as invasões muçulmanas, caracterizando-se pela narrativa afetada e pomposa, sendo suas principais peças: *O Grande Nataca,* obra de vários colaboradores, com quatorze atos e *O Mártir da Verdade,* baseada na máxima: "Mais vale morrer que mentir"; o terceiro vai do século XIV aos nossos dias, as peças referindo-se às aventuras do Crisna — a última encarnação de Vixnu —

e são consideradas obras de decadência, com exceção das de Babindranath Tagore.

O teatro hindu é abundante em teorias dramáticas. As peças, geralmente, possuem uma abertura, caracterizada por uma prece, seguindo-se um diálogo entre o diretor e os atôres, com a finalidade de dar conhecimento ao público das origens do espetáculo:

"Quais são — pergunta o diretor a um ator, no prólogo de uma famosa peça hindu — as qualidades que o virtuoso, o venerando, o ilustrado e o brâmane exigem num drama?" O ator responde: "Profunda exposição das várias paixões, atraente reciprocidade nos afetos, sublimidade de caráter, delicada expressão no desejo, urdidura surpreendente e linguagem elegante". "Então — replica o diretor — lembro-me de uma." E começa a relatar: "Babavuti deu-nos um drama composto por êle, que contém tôdas as qualidades exigidas. Que pouco sabe quem nos censura! Êste entretenimento não é para êles. É possível que alguém exista ou venha a existir que tenha gostos semelhantes aos seus! O tempo é infinito e o mundo é grande"...

Há divisão em atos e cenas. Os intervalos são preenchidos com números de música. A maior parte da peça é em prosa e as passagens mais emocionantes em versos. Era praxe que algumas linhas escritas em sânscrito fôssem ditas pelo personagem principal. Os deuses, os heróis e os personagens importantes falam a linguagem aristocrática, ao passo que as mulheres e os escravos usam o dialeto da classe baixa. O amor ardente não é decoroso para a cena ou estèticamente permissível e não deve aparecer nenhuma expressão extravagante: ciúme, ódio ou raiva. O beijo, o sono e o ato de comer são considerados indelicados e não há referência a exílio, praga ou calamidade nacional de qualquer espécie.

O teatro hindu possui figuras típicas como o cortesão, o bufão e o confidente, ao passo que os acontecimentos sobrenaturais são constantes nas representações e os sêres humanos se transformam em animais ou árvores por algum castigo e são salvos pela intervenção de um deus.

A unidade de ação é fundamental no drama hindu; a unidade de tempo é respeitada apenas em cada ato; a unidade de lugar não é respeitada; o ator anuncia o lugar onde se encontra.

Os cenários eram imaginados pelo público e não existiam casas de espetáculos, as representações tendo lugar num local qualquer do palácio da côrte. A cortina era colocada atrás e não na frente da cena, servindo apenas para os atôres mudar de rou-

pa. Além disso, o teatro hindu desconhecia o uso das máscaras e do côro, não havendo distinção entre tragédia e comédia. As peças terminavam sempre bem, seguindo-se uma prece.

A produção das peças era um negócio da aristocracia, representadas sempre em honra de uma coroação, de um casamento real, do nascimento de um herdeiro. A profissão de ator era olhada com o maior respeito e as mulheres não estavam proibidas de representar.

Tudo o que acabamos de ver refere-se, naturalmente, ao teatro tradicional, porque com o aparecimento de Rabindranath Tagore, poeta e dramaturgo de formação ocidental, a arte dramática sofreu modificações radicais, as peças sendo compostas e representadas mais dentro do espírito europeu.

O teatro chinês nasceu da dança e do canto, tendo sido introduzido no país pelos mongóis, no século III. Mas a tradição atribui o drama chinês ao imperador Wan-Te, no ano de 580 A.C.

Divide-se em quatro períodos, cada peça apresentando as características da época em que foi composta: Dinastia Tang — as peças chamadas *Tchhouen-Whi* registravam os acontecimentos extraordinários, dando lugar ao drama heróico; Dinastia Sung — as peças chamavam-se *Hi-Khio,* delas nascendo uma personalidade que se tornou famosa: o cantor; Dinastias Kin e Yuen — foram escritas as peças mais famosas, havendo uma coleção intitulada *As Cem Peças da Dinastia de Yuen.* Dêsse período são conhecidos os títulos de seiscentas peças e os nomes de oitenta e cinco dramaturgos. Havia, também, como dramaturgos, mulheres e é a primeira vez que isto acontece na história do teatro.

Quem revelou o teatro chinês ao mundo ocidental foi o missionário jesuíta Prémare, através de uma tragédia intitulada *O Òrfãozinho da Casa de Tchao.* A peça descreve as aventuras de um herdeiro ao trono, preservado numa caixa misteriosa.

O último período corresponde à Dinastia Ming e a única peça que se conhece é *A História do Alude.* Depois dessa dinastia o drama entrou em decadência.

Teòricamente o drama chinês é mais elevado que o de qualquer outro povo da antiguidade. Há uma proibição legal segundo a qual os dramaturgos não devem procurar outro objetivo que não seja a virtude. A prosa e o verso eram usados alternadamente, sendo que os melhores entrechos guardam a unidade de ação, mas nem sempre as de lugar e tempo. As peças são

curtas, durando no máximo meia hora e as mais longas são divididas em cenas e atos. Era costume dar várias peças curtas durante horas seguidas, sem intervalos. Para tornar a peça mais clara os personagens anunciavam seus nomes e linhagem, explicando o curso da ação. O ator-cantor se encarregava das passagens escritas em versos e não havia distinção entre tragédia e comédia.

Os assuntos giravam em tôrno da bondade filial, vícios, fraquezas nacionais, corrupção oficial, inobservância das leis. O imperador — *deus ex-machina* — muitas vêzes surgia para solucionar um conflito. As histórias de amor eram raras e o fanatismo ia até ao absurdo. As cenas violentas eram muito freqüentes, especialmente o suicídio, considerado um costume honroso.

O cenário era sempre rudimentar, contrastando com o luxo nababesco dos trajes. "Se um ator, em cena, tem de viajar, monta num cabo de vassoura, por exemplo, descreve as peripécias da viagem, o que está acontecendo, e chega ao lugar aonde quer ir, sem mudança de cenário e sem sair do palco". Um homem de roupas comuns, considerado invisível, anda pelo palco distribuindo os objetos de que os atôres necessitam. Quando havia uma morte em cena o ator levantava-se e saía andando, pois não existia pano de bôca.

O ator não gozava de boa condição social, não se permitindo que seus descendentes, até a terceira geração, ocupassem cargos civis. Os papéis femininos eram representados por rapazinhos imberbes. A disciplina era muito severa para chegar a ser ator: grande treinamento físico, dieta alimentar, acrobacia e contorsões. Cada ator devia saber de cor de cem a duzentas peças:

Tudo isto modificou-se com o regime comunista, que universalizou o teatro chinês. O único organismo teatral que conserva tôdas estas características — e de maneira assombrosa — é a Ópera de Pequim.

Os elementos do teatro japonês são mais ou menos semelhantes ao do chinês. Até há bem pouco tempo era distração das classes pobres, não estando a literatura dramática bem definida.

Conhecem-se dois períodos brilhantes: o do IV e o do VI séculos, com dois tipos diferentes, o teatro aristocrático e o popular. O primeiro se associa aos famosos Nô.

A origem do teatro japonês é atribuída à dança intitulada *Sambaso*. Uma mulher chamada Iso, que viveu em 1108, é considerada a mãe do teatro japonês. Seus espetáculos, no entanto, limitavam-se a quadros vivos. O advento do drama pròpriamente dito é atribuído a Sarawaka Kanzaburô, que em 1624 abriu o primeiro teatro ao público.

"Embora a aristocracia japonêsa não comparecesse aos teatros, os atôres, constantemente, eram convidados a representar peças nas residências dos senhores, especialmente os Nô, que eram, também, representados nos teatros. Uma plataforma suportada por pilares, abrindo-se dos três lados para o público e coberta, constituía o palco para o Nô. Esta plataforma liga-se por um corredor a uma sala verde, à esquerda. Atrás da cena está pintado um pinheiro e três outros pequenos são colocados ao longo do corredor. A orquestra, consistindo de uma flauta, tambor e dois instrumentos parecidos a tamborins, está sentada atrás do palco. O côro, cujo número não é fixo, está sentado no chão, à direita. A fala dos atôres é acompanhada de música. Os gestos são rígidos e tradicionais. São sempre homens, usando máscaras para se apresentarem como mulheres ou sêres sobrenaturais. Os costumes são medievais — O Nô começa com o aparecimento de um viajante que anuncia seu nome e enquanto cruza o palco o côro recita as belezas do cenário e descreve as emoções do viajante. Em seguida aparece um fantasma para dizer os sofrimentos a que está condenado. A história, assim, é revelada, parte pelo diálogo e parte pelo côro. O viajante, que quase sempre é um sacerdote, ora pelo repouso do espírito. A peça termina com um canto em louvor do soberano."

O Nô é muito hermético e nêle os gestos têm uma grande significação, assim como o leque. Além disto, é sempre trágico. Kwanami Kiotsugu, que viveu na segunda metade do século IV, é considerado seu fundador.

O teatro popular foi fundado no século VII pela bailarina Okuni e se divide em dois ramos: um teatro pròpriamente dito, com atôres e uma companhia de marionetes. O primeiro tem o nome genérico de *Kabuki* e é de um realismo feroz e violento. O segundo tem como personagem principal a heroína Joruri. A princípio suas histórias de amor eram relatadas por um côro, pouco a pouco o diálogo foi-se juntando à descrição e os bonecos atingiram uma perfeição jamais ultrapassada.

O autor mais importante dêste gênero é o poeta Chikmatsu Moukayamon, nascido em 1653, aliás uma das maiores figuras

do teatro japonês. Sua peça mais famosa é *A Batalha de Kokusenya.*

O teatro japonês, como aconteceu com o hindu e o chinês, também tem se ocidentalizado, embora o Nô e o Kabuki guardem suas características tradicionais.

Hoje já se pode dizer que mil anos antes do nascimento da tragédia grega e ao contrário do que os próprios gregos afirmavam, assim como os arqueólogos do século XIX, os egípcios praticavam o teatro.

Supunha-se que o teatro pròpriamente dito não havia existido no Egito, citando-se apenas formas do drama inconsciente como a do Mistério de Osíris. Falava-se também da coroação, ou melhor, do ritual da coroação de Sésostris I, mais ou menos em 1330 A.C., ligando-o a um espetáculo teatral. O primeiro passo para investigar sèriamente a existência de um teatro no Egito foi dado por ocasião da publicação, em 1928, por Kurt Sethe, de um papiro dramático, espécie de "ajuda-memória" de um mestre-de-cerimônias que devia assegurar a organização dos mistérios sagrados, abrindo-se, por conseguinte, a discussão em tôrno de textos que relatavam êstes mesmos mistérios.

Descobertas mais recentes feitas pelo doutor Étienne Drioton, principalmente de uma representação de balé, e em seguida as de Blackman de três textos dramáticos acompanhando os baixo-relevos do templo de Edfou, permitiram encaminhar melhor a questão.

Dêstes últimos textos foi possível destacar fragmentos dramáticos de representações muito antigas, provàvelmente remontando à XVIII ou XIX dinastias: 1º) um drama sacro representado por ocasião das festas de Horus, o deus-falcão, quando a estátua de Ator, uma das grandes deusas egípcias, era levada de Denderá, seu mais velho templo, para participar das festividades. O texto contém indicações cênicas relativas ao jôgo dos atôres e revela que se trata de representações de grande espetáculo com cenários, acessórios, numerosos atôres, figuração, danças simbólicas ou rituais, balés, etc.; 2º) um drama de caráter moral, de intenções psicológicas, do gênero daqueles que apresentavam Ísis em cena, "onde os deuses eram tratados como sêres humanos, assim como mais tarde os gregos deveriam fazer com suas tragédias".

Estas duas peças, que datam do Nôvo Império, são em versos. Ignora-se onde foram representadas e a maneira como o

foram, mas se admite, em todo o caso, que tenham sido apresentadas anualmente em Edfou, às margens do rio sagrado, talvez fora do templo, por ocasião das grandes festas em homenagem a Horus e eram compostas de numerosos quadros.

A civilização cretense, que atingiu seu apogeu no século XV A.C., foi revelada recentemente. É certo, no entanto, que já havia transformado em jogos teatrais os velhos ritos, instaurado concursos ginásticos e musicais e construído estádios. Foi, sem dúvida, seguindo êste exemplo que os gregos organizaram suas olimpíadas e seus concursos dramáticos. Sabe-se hoje que os Minoens, aos quais se devem invenções espantosas, conheciam a flauta dupla e a cítara, instrumentos que tiveram um papel importantíssimo no nascimento e no desenvolvimento da lírica grega.

É, sem dúvida, nas danças circulares que executavam em tôrno das vítimas que se pode encontrar a origem do côro cíclico que, cantando o ditirambo, fazia evoluções em tôrno do altar do deus. Ritos totêmicos saíram dos ritos agrários no momento onde a criação e a agricultura substituíram a caça. Os clãs uniram-se em tribos, as tribos em povoados e a comunidade primitiva desenvolveu-se. A escravidão patriarcal nasceu com a propriedade, afirmando-se como o resultado de uma separação contínua e progressiva entre as fôrças do trabalho e esta propriedade. Como conseqüência disto o sacerdote se exteriorizava sempre mais, de maneira a tocar o conjunto dos indivíduos por cerimônias e festas religiosas.

CAPÍTULO 7

O drama na Itália até 1700. *As tragédias de Mussato, Trissino, Cintio, Leonico e Maffei. A comédia erudita: Dovisio, Maquiavel, Ariosto e Aretino. A "commedia dell'arte".*

Com a decadência do drama latino houve um grande espaço de barbaria e confusão, sobrevivendo, no entanto, embora obscuramente, alguns personagens das atelanas. Surgiram, então, as primeiras tentativas do drama sacro, os *laudi,* cantados ao ar livre pelos Jograis de Deus e acompanhados de uma encenação rudimentar.

O drama litúrgico é representado na igreja e depois na praça. O drama sacro corresponde aos mistérios sob os nomes de *laude spirituale* e *devozione,* na Ombria e *sacra rappresentazione* na Toscana, no século XV. Êste drama, em latim e italiano, entra na linguagem vulgar no século XIII. Atinge o apogeu no século XV, com os poetas toscanos Feo Belcari, Antonio Alamanni, Bernardo Pulci e Laurenti de Medicis. Todos têm o mesmo modêlo: "Um anjo aparece e anuncia o assunto. Volta para terminar o espetáculo e explica a moral da peça com a *licenza.* Nos intervalos do espetáculo personagens alegóricos cantavam ou mimavam cenas relacionadas à ação".

Pouco a pouco novas idéias vão invadindo as formas antigas. Em 1474 representa-se uma peça chamada Orfeu, onde o assunto mitológico substitui o religioso. No século XVI levam-se à cena assuntos pagãos e o primeiro a dar o exemplo é Eneas

Sylvius Piccolomini que se tornou papa sob o nome de Pio II. Finalmente, a oitava, métrica fundamental da representação sacra, é substituída por hendecassílabos e pela prosa.

A Renascença faz reviver os manuscritos guardados nos conventos. As peças de Sêneca, Plauto e Terêncio voltam a ser representadas e as obras que se seguiram as imitaram, explorando os assuntos históricos nacionais, processando-se um movimento pela volta ao espírito clássico e pela necessidade de ser usado o vernáculo nas obras teatrais.

À frente dêsse movimento estava Gian Giorgio Trissino, na primeira metade do século XVI, porém as duas mais antigas tragédias dêsse período são do historiador Mussato e chamavam-se *Aquiles* e *Eccerinis.*

Então os assuntos contemporâneos começaram a ser explorados. A volta dos deuses pagãos ao palco, porém, continuava na ordem do dia. Traduções e imitações da tragédia e da comédia gregas são devidas ao Bispo Martirano, Pomponio Laeto e Cardeal Riero.

Eis algumas tragédias dêsse período: *Sofonisba,* atribuída a Trissino, guardando o mesmo espírito das tragédias de Sêneca, embora com a mudança da *terra rima* pelo verso branco, com quinze ou vinte atos; *Pamfila,* de A. de Pistóia, com um assunto tirado de Boccaccio; *Rosmunde,* de Ruccellai; *Antígona,* de Allamanni; *Canace,* de Sperone Speroni; *Orazia,* de Aretino; *Didone e Marianna,* de Dolce; *Torrismondo,* de Tasso; *Tancredi,* de Asinari; *Merope,* de Torelli.

Convém destacar as nove tragédias de Cintio, salientando-se a melhor e mais sangrenta de tôdas as tragédias da época: *L'Orbecche.* Segundo vários autores muitos dos temas das peças de Shakespeare foram tirados das produções de Cintio, citando-se *Hadriana* como antecedente de *Romeu e Julieta.*

Cintio introduziu algumas modificações na construção dramática, separando o prólogo e o epílogo da ação. Com êle foi que começaram também as primeiras manifestações do drama pastoril, enquanto com Leonico, que escreveu uma tragédia chamada *Soldato,* constatà-se o antecedente da tragédia doméstica.

O estilo dessas tragédias era por demais espetacular, com grande abundância de figuras importantes e dependia muito do ator. Tanto que em fins do século XVII a tragédia ameaçou extinguir-se com a retirada da cena do ator Cotts. Como conseqüência disto um grande esfôrço foi desenvolvido pela Academia dos Arcádicos, em princípios do século seguinte.

O maior triunfo da época foi a tragédia *Merope,* de Maffei, considerada durante muito tempo como o ponto mais alto do teatro italiano, tendo inspirado uma peça inglêsa de Home, *Douglas.* Houve também uma tragédia cheia de horrores: *Ulisses il Giovane,* de Lazzaroni, seguindo-se as obras de Cranelli e Bettinelli, quando começou a influência de Voltaire.

"Serlio construiu um teatro dividido em duas partes: platéia e cena. A cena achava-se dividida em dois planos, o primeiro mais baixo — um metro pouco mais ou menos — destinado à ação e de construção suficientemente poderosa para suportar o pêso e a evolução dos dançarinos; e o segundo plano ou fundo, onde se montava o cenário fixo, composto de edifícios ou paisagens, que sòmente mostravam ao espectador duas de suas faces, enquanto que no fundo se colocava a última perspectiva, situada a mais ou menos meio metro da parede posterior do edifício, ficando entre ambas uma estreita passagem destinada ao serviço da cena. Neste tipo de cena Serlio não colocava o centro ideal no limite da perspectiva, porém muito mais além, o que impossibilitava que as edificações que figuravam em cena se amontoassem umas sôbre as outras e dava ao conjunto uma grande profundidade, ao mesmo tempo que obtinha uma semelhança bastante exata com a natureza. Serlio reduziu as construções cênicas, que primeiramente eram muito sólidas, a dois bastidores pintados, enquanto que para o cenário de fundo bastava um só bastidor ou telão. Com o fim de animar o cenário mostravam-se ao longe diversas figuras de tamanho e condições adequadas, tanto à natureza da obra como à sua posição na perspectiva. A cena era iluminada com clarabóia no centro e atrás das janelas. Serlio, segundo o princípio de Vitrúvio, estabeleceu três classes de cenários, conforme a obra que se representava fôsse uma comédia ou uma obra do gênero pastoril. Para a tragédia, o tipo das construções simuladas era o mais rico e ostentoso, como templos e palácios de marcado sabor antigo; para a comédia, as edificações eram simples casas comuns: e para as pastorais o cenário era uma simples paisagem. O primeiro plano da cena permanecia vazio. Ao seu lado estava a orquestra, de forma semicircular, ligeiramente levantada sôbre o proscênio, com as localidades reservadas para o auditório distinto. Além do proscênio ficavam os assentos restantes, aos quais dava acesso uma escada central. Excetuando as entradas e saídas dos atôres, a cena permanecia invariável durante tôda a representação, devendo portanto, uma vez corrido o telão à maneira romana, deslumbrar pela beleza de sua disposição única".

A comédia, nesse período, divide-se em *commedia sostenuta* (comédia erudita) e *commedia dell'arte* (comédia popular).

A comédia erudita era praticada pelos letrados e filósofos, assemelhando-se à moralidade francesa, com a personificação de objetos, vícios e virtudes, sêres imaginários e mitológicos. O ciclo das comédias foi iniciado por Dovízio, que escreveu *Calandra,* terrìvelmente obscena e representada em tôdas as côrtes da Itália, seu sucesso estendendo-se por duzentos anos. Dovízio é mais conhecido como o Cardeal Bibbiena.

Dêsse período, que compreende os séculos XVI e XVIII, são conhecidas mais ou menos quinhentas peças, tôdas semelhantes pelo assunto: indecências e intrigas de amor.

Ariosto escreveu cinco comédias, sendo a mais importante *As Substituições,* antecedente de *A Comédia dos Erros,* de Shakespeare. Diz-se que o Papa mandou construir um nôvo teatro em Roma para que essa peça fôsse representada, tendo o cenário sido pintado por Rafael.

Aretino celebrizou-se pelas imoralidades. Ridicularizou reis e príncipes, bateu-se em duelo várias vêzes, inclusive com o pintor Tintoretto, tendo sido sagrado cardeal após a sua morte.

Maquiavel não torceu o nariz à *commedia dell'arte,* como os outros literatos, escrevendo, aliás, a única grande comédia do período: *Mandrágora.*

Ao lado da *commedia sostenuta* existia o drama pastoril. O gênero foi aperfeiçoado por Galleotto del Carretto, Bernardo Bellincio, Serafino dell'Aquila e Luigi Transilla. O primeiro drama pastoril, *O Sacrifício,* foi escrito por Agostino Beccari e representado em 1554.

As obras-primas do gênero — que se tornou uma verdadeira coqueluche — são: *Aminta,* de Tasso, e *O Pastor Fido,* de Guarini.

Na Itália, fêz-se a transição para a ópera. "O drama com música — diz Hauvette — pode ser considerado como a última criação do espírito clássico no fim do século XVI. Dobrou-se a poesia pelo *recitativo,* isto é, pela declamação cantada. Esta inovação é devida às descobertas de sábios como o pai de Galileu que mostrou o papel do canto na declamação trágica dos gregos e sobretudo à reforma do grande Palestrina que traduziu "por sons os sentimentos da alma humana".

A primeira ópera foi *Dafne,* música de Jacopo Peri, libreto de Ottavio Rinuccini, representada em 1597 em casa do conde Giovanni Corsi. "O gênero estava constituído — diz ainda Hau-

vette —; seu sucesso, enorme desde o princípio, não fêz senão afirmar-se com a inspiração profundamente humana e apaixonada de Cláudio Monteverde, em Veneza, a melancolia concentrada de Francesco Provenzale, em Nápoles, a majestade e nobreza de Gambattista Lulli, em Paris. Nenhuma invenção do gênio italiano devia ser mais fecunda, mais capaz de se adaptar a tôdas as mudanças do gôsto e às concepções artísticas mais diversas, de Peri a Puccini e a Wagner".

A *commedia dell'arte* baseava-se sôbre a arte da improvisação. Sôbre o esquema de um assunto os atôres improvisavam em cena, a palavra, aliás, tendo menos importância que os gestos. Os atôres usavam máscaras, reminiscência, com certeza, das atelanas.

A partir do segundo têrço do século XVI a comédia erudita entrou em decadência e a improvisada atingiu o seu apogeu. O grande impulsionador dêsse movimento foi Algelo Beolco, também chamado de Ruzzante, nome de um personagem que êle encarnava. Era de Pádua e viveu de 1502 a 1542. Foi a partir dêle que a comédia *all'improviso* começou a ser representada para o público mais culto. "Isto não significava que a literatura de caráter popular fôsse exclusivamente destinada ao povo; parece-me que neste sentido há um equívoco sôbre a palavra *popular*. Freqüentemente, com efeito, poetas, cançonetistas, dramaturgos não fazem obra popular senão para satirizar e parodiar a plebe, a fim de distrair os nobres, os burgueses e os citadinos, aos quais suas obras são na realidade destinadas. Na Idade Média, na França, todos os autores de pastorais que se conhecem pertencem à sociedade cortesã e a aristocracia do gênero se reconhece pelo desprêzo que testemunha quanto às pessoas comuns. Em Provença a pastoral servia de divertimento à sociedade elegante. Na Itália, Leonardo Giustinian é um grande senhor que se diverte em imitar, em Veneza, as canções que ouve na laguna, nas ruas, ao longo dos cais e dos *fundamenta*. Pulci comprazia-se em contrafazer os camponeses para distrair os amigos de Lourenço, o Magnífico, sábios e poetas refinados. É para a côrte de Aragão de Nápoles que Galeota e Gennaro imitam os *trambota* da rua e que Carriacciolo representa suas farsas *cavaiole* e Sannazar seus *gliomeri*. Ruzzante representou muitas de suas peças na residência de Alviso Cornaro diante da melhor sociedade, em Veneza, para os patrícios, e em Ferrara para a côrte".

Os esboços que nos restam não dizem quase nada de como era a comédia, uma vez que o forte era a improvisação, os atôres dando-lhe carne. O esbôço podia ser consultado pelos atôres, entre uma e outra cena, nos bastidores, cada companhia tendo seus enredos tradicionais. A homogeneidade de cada conjunto deve-se ao fato de que os atôres cansavam entre si, os filhos continuando a tradição. Tudo isto faz pensar que os espectadores viam sempre uma peça diferente, embora baseada no mesmo esbôço (*canavaccio e soggeto*). Segundo Mic, há diferença entre as duas palavras. "A palavra *canavaccio* significa uma trama neutra e uniforme sôbre a qual se pode tecer tudo o que se quer, enquanto o *soggeto* continha em potencial uma intriga determinada, se bem que muito concentrada e que revelava sob seu aspecto esquemático ricas possibilidades de jôgo cênico. O ator então não era completamente independente, mas devia constantemente levar em conta indicações colocadas em seu roteiro e das quais não podia afastar-se muito".

Os assuntos versavam quase exclusivamente sôbre a avareza e o amor, mas era a arte do ator que os valorizava, sobretudo através da mímica. O *métier* exigia muitos exercícios espirituais e físicos, uma ginástica perfeita. Eis um comentário de Brosses: "Esta maneira de representar de improviso, que torna o espírito muito fraco, torna ao mesmo tempo a ação muito viva e verdadeira. O gesto e a inflexão da voz casam-se sempre com o propósito do teatro; os atôres vão e vêm, dialogam e agem como se estivessem em casa. Esta ação é muito natural e possui uma grande dose de verdade".

Os disfarces e as máscaras representam um grande papel: Arlequim desce do céu numa grande águia de papelão; personagens vão jantar sentados em tamboretes quando os móveis sobem até tocar o teto; Isabel pensa que está só no jardim cheio de estátuas, de repente tôdas elas saem do pedestal e verifica-se que eram atôres pintados. "As máscaras da *commedia dell'arte* não riem, não choram, não exprimem nenhum sentimento determinado, como a maior parte das máscaras chinesa e japonêsa. Têm uma expressão indefinível, tão cheia de possibilidades e impossibilidades quanto a de Gioconda que cada geração vê de uma maneira diferente. Dizemos *jouer de masque* como se diz *faire joeur* falando dessa pedra preciosa, porque o certo é que a expressão dada por cada uma dessas máscaras varia segundo o ângulo sob o qual são vistas e assim o cômico pode transformar-se em inquietante ou trágico".

Arlequim tinha, por exemplo, uma máscara típica: meia máscara e *mentonnière* preta. Sobrancelhas, uma barba hirsuta, olhos de verruma. "Tudo isto compõe uma bizarra expressão de astúcia, de sensualidade e espanto, ao mesmo tempo inquietante e sedutora. Com algo de selvagem e diabólico. Esta máscara tem alguma coisa de gato, de sátiro e dos negros, tais como os viam os pintores renascentistas".

A encenação era sêca, pois se tratava de um teatro de atôres. Os tipos, por outro lado, eram fixos e os costumes invariáveis. Usava-se maquilagem, sobretudo as mulheres, que não tinham máscaras.

As companhias eram errantes e os atôres muito considerados, havendo, entre êles, uma hierarquia. "Os atôres e atrizes eram em geral uma dúzia. Cada um tinha seu papel definido e o aperfeiçoava cada dia por reflexão ou em cena. Terminavam por se fundir com seu papel. Iam de côrte em côrte e no caminho paravam para representar".

Vários intérpretes tornaram-se célebres: Andreini, que também era poeta; Diania Ponti e Brigida Bianchi, também literatas. As companhias mais famosas foram *I Gelosi,* dirigida por Flaminio Scala, e *I Fideli,* dirigida por Giovan Battista Andreini, filho do ator.

CAPÍTULO 8

O drama na Espanha até 1700. *"A Celestina", de Fernando de Rojas. Juan del Elcina, Lope de Rueda e Juan de la Gueva. Gil Vicente. Lope de Vega e Calderón de la Barca. Cervantes e os entremeses. Juan Ruiz de Alarcón. Tirso de Molina e o mito de Don Juan.*

Depois de sete séculos de domínio dos mouros a Espanha conseguiu expulsar os invasores que, no entanto, deixaram grandes marcas naquele país, principalmente no que se refere à literatura oral, ao gôsto pelo esplendor e o sentimento do amor apaixonado. Aproveitando êsses elementos surgiram os trovadores que, de cidade em cidade, de castelo em castelo, contavam as suas histórias, transmitindo-as, por conseguinte, a todo o país. Foi nessa altura que o catolicismo atingiu o ápice e nesse estado de coisas quase não se distingue o drama secular do religioso. Surge, então, a predominância do elemento popular para verdadeira expressão nacional.

A literatura dramática formou-se por influência dos italianos, embora não seja possível fixar a época em que passou da Itália à Espanha o uso das representações sacras, mas se se considera que no princípio do século XIII eram já intoleráveis os abusos que se haviam introduzido nelas, pode supor-se com muita probabilidade que já no século XI começaram a ser conhecidas na península.

O primeiro autor dramático que se conhece foi Juan del Encina, que nasceu em 1469 e morreu em 1534. Seu primeiro espetáculo, no ano de 1492, marca o nascimento do teatro nacional. Encina estudou em Salamanca e lutou em Granada, agregando-se depois à Côrte do Duque de Alba, na qualidade de poeta oficial, compositor e organizador de espetáculos. Escreveu uma ode dedicada ao casal real e ao seu protetor: *Visión del Templo de la Fama y Glorias de Castilla.* Em 1498 foi a Roma e ficou na côrte do Papa Alexandre VI, recebendo o pôsto honorífico de capelão do côro papal. Em sua velhice entregou-se à vida religiosa, oficiando sua primeira missa junto ao Santo Sepulcro, em Jerusalém.

Ao todo compôs onze éclogas, isto é, poesia pastoril dialogada, entre mundanas e religiosas. Algumas delas: *Juegos de Carnaval, Auto del Repelón, Égloga de los Aguaceros* e *Plácida y Victoriano.*

A Encina sucedeu Gil Vicente que, nascendo em 1469 e morrendo em 1536, escreveu em espanhol e em português. Iniciou sua carerira em 1502 com um monólogo pastoril em celebração ao nascimento do príncipe Dom João, propondo-lhe a rainha, depois, escrever uma écloga de Natal. A partir de então êle foi o poeta cortesão, o organizador de espetáculos. Ao todo escreveu quarenta e quatro peças espirituais, bucólicas e cômicas.

A peça mais importante do período foi *A Tragicomédia de Calixto e Melibéia,* também chamada *A Celestina,* de Fernando de Rojas. A primeira edição, de 1499, constava de 16 atos; a segunda, de 1502, de 21; e a terceira, de 1526, de 22 atos. "Os tipos, o ambiente e os acontecimentos são realistas; a ação é rica e de profundidade psicológica. Pela primeira vez simples figuras humanas faziam sua entrada na literatura. Não eram imperadores de Bizâncio nem rainhas da Cornualha. O autor tratava de paixões de homens e mulheres comuns, manifestando as angústias dos apaixonados, as astúcias do vício senil, a venalidade e arrogância dos patifes e a sem-vergonhice das rameiras".

A Celestina é o ponto de partida para todo o desenvolvimento da prosa e do drama, pois o lançamento das bases da dramática nacional necessitava de um escritor que separasse a verdade dos preconceitos e que libertasse o teatro da côrte. A peça veio satisfazer êsse desejo, acrescendo-se mais o fato de que se tratava de uma obra de tendência realista.

O progresso do teatro nacional continuou com Tôrres Naharro, com sua experiência do teatro clássico, pois tendo pas-

sado a maior parte de sua vida na Itália pôs-se em contato com os sátiros humanistas daquele país, instruindo-se. Escreveu e publicou oito comédias sob o título de *Propaládia,* em 1517.

Êle dizia que a peça deve dividir-se em cinco atos e ao ato chamou de *jornada;* cada ator (e na comédia devem ser em número de seis a doze) precisa ter seu caráter definido e a linguagem adequada a cada circunstância e à paciência do personagem. Além disso determinou para o teatro espanhol um nome comum a todos os gêneros: *comédia.* E definia: "Comédia não é outra coisa que um artifício engenhoso de notáveis e finalmente alegres acontecimentos, representados por pessoas". Na mesma peça se admitiam ainda os acontecimentos de significado sério como os cômicos; aí se apresentava a exigência de que tôdas as intrigas terminassem alegremente. Desta maneira foi estabelecido o cânone clássico da dramática espanhola, unido a uma mistura de gêneros e a um desenlace feliz.

Propôs ainda outro princípio de classificação da poesia dramática: "Quanto aos gêneros do drama, dois me parecem suficientes para nossa língua castelhana, a saber: a comédia de notícia e a comédia de fantasia. Na comédia de notícia há de tratar-se de uma coisa notável ou vista em realidade de verdade; na comédia de fantasia, de coisa fantástica ou fingida, que tenha côr de verdade embora não o seja".

Êle mesmo deu o exemplo, com a peça *Soldadesca,* onde soldados se transformavam de guerreiros em vampiros do povo; na *Comédia Jacinta,* onde o herói dizia com tristeza que no mundo não existe gente boa, os amigos não existem e a única solução possível é abandonar as cidades e refugiar-se nos desertos.

Mas apesar de ter sido o primeiro a formular os princípios criadores da dramática espanhola e de haver deixado os primeiros exemplos de comédias compostas corretamente, não foi êle o progenitor da arte cênica nacional. A causa disto não reside sòmente em circunstâncias externas, que eram o fato de que as comédias de Naharro, por seu caráter frívolo, teriam sido incluídas no índex inquisitorial; mas que, ao mesmo tempo tendo fixado acertados princípios de criação dramática, não foi capaz de criar imagens verdadeiras de comédia espanhola, porque viveu quase tôda a sua vida no estrangeiro. O meio ambiente e os costumes do povo espanhol não penetraram em suas comédias e estas são versões espanholas da comédia erudita italiana e não peças originais do repertório nacional.

Outro autor importante do período é Lope de Rueda, homem enraizado ao povo e totalmente dedicado ao teatro. Foi autor e ator, escrevendo peças para a sua própria companhia, que se compunha, além de sua espôsa Mariana, de cinco pessoas que, durante mais de vinte anos, percorreu a província.

Cervantes disse a seu respeito: "... ter visto representar o grande Lope de Rueda, varão insigne na representação e no entendimento. Foi natural de Sevilha e de ofício bate-fôlha, que quer dizer os que fazem pães de ouro; foi admirável na poesia pastoril e dêste modo nem então nem depois aqui ninguém lhe levou vantagem... As comédias eram uns colóquios como éclogas, entre dois ou três pastôres e alguma pastôra; eram ornadas ou dilatadas com dois ou três entremeses, ora de negra, ora de rufião, ora de bôbo ou biscainho, que tôdas estas quatro figuras e outras muitas fazia o tal Lope com a maior excelência e propriedade que se poderiam imaginar".

Sua melhor comédia é *Os Enganados,* tendo escrito também sob influência italiana as peças: *Medora, Eufemia* e *Armelina.* Sua originalidade vem dos diálogos e *pasos* (farsas) entremeados nas comédias. Seus *pasos* mais célebres são: *As Azeitonas* e *A Terra de Jauja.*

Escrevendo com tendência realista, observando os homens, seus costumes, paixões e caprichos e colocando tudo isto no palco, seus tipos eram populares, destacando-se o *bôbo,* antecessor do *gracioso,* figura cômica favorita do teatro espanhol. Usava máscaras como a negra, o rufião, o bufão e o biscainho, representando numa cena construída com quatro bancos que formavam um quadrado coberto de quatro ou seis tábuas, o conjunto erguendo-se do solo uns quatro palmos. Todo o adôrno do teatro era uma manta velha que por meio de cordas corria de um lado para o outro. Os atôres ficavam atrás dêsse telão e às suas costas encontravam-se também os músicos que cantavam sem acompanhamento os antigos romances.

Em seguida a Lope de Rueda vem Juan de la Cueva (1550 — 1609), que funde os clássicos com os motivos nacionais, diminuindo o número de atos da tragédia, de cinco para quatro. Escreveu: *O Velho Enamorado, O Auto da Celestina, O Difamador, Múcio Escévola, Ajax, A Morte do Rei Dom Sancho, Os Sete Infantes de Lara* e *A Liberdade da Espanha por Bernardo del Carpio.* A peça *O Difamador* é importante porque apresenta pela primeira vez o mito de Dom Juan, estabelecendo o gênero de capa e espada.

Lope de Vega, cujo nome completo era Lope Félix de Vega Carpio, nasceu em Madri, no ano de 1562. Foi menino prodígio, espantou os jesuítas, traduziu Cláudio aos dez anos e escreveu sua primeira peça aos doze: *A Verdadeira Amante,* logo representada. Teve uma vida aventureira e foi um sedutor de mulheres. Foi prêso, condenado e banido, lutou contra os holandeses, casou-se mais de uma vez e terminou entrando nas ordens com cinqüenta e dois anos.

Escreveu duas mil e duzentas peças, poemas épicos, pastorais, romances de aventuras, poema narrativo, éclogas, sonetos, epístolas, obras de história, contos, paródias, versos e mais versos.

Na verdade, suas peças fundaram o teatro nacional, delas restando quatrocentas e setenta e cinqüenta autos, sem contar as duvidosas. "Evidentemente não se poderia tratar semelhante obra como as sete tragédias de Ésquilo. No entanto, êste louco improvisador foi para a sua pátria o que Ésquilo tinha sido para a dêle, o que Corneille será para a França. É desnecessário dizer que uma parte considerável dessa obra é apressada; êle se vangloriou de ter escrito mais de cem vêzes uma peça num só dia. Algumas delas têm o ar de verdadeira paródia. Também foi êle o primeiro a zombar de si mesmo no dia em que escreveu à margem de um dos seus manuscritos: "Aqui não há peça, sòmente golpes de espada".

Mas pràticamente "a tudo o que havia de inerte e de informe na obra de seus predecessores êle deu fôrça e vida. Tomou a farsa tal como a deixara Lope de Rueda e sua verve brilhante soube transformar o riso barulhento e grosseiro; herdeiro da fria moralidade da Idade Média, animou-a com o sôpro de sua imaginação piedosa, como testemunha *La Siega;* modificou a pesada coleção de massacres que se tomava como sendo tragédia, produzindo efeitos de terror e horror com uma arte tôda pessoal, um gôsto, um vigor delicado, desconhecida antes dêle. E podemos dizer que a comédia de costumes, a comédia de capa e espada, em sua forma definitiva, saiu do seu cérebro; porque se Cueva concebeu vagamente a idéia, foi Lope quem encontrou a expressão artística. Notemos também que antes de Lope a mulher representava um papel secundário e divertido no *entremez,* sentimental além disto. Lope colocou-a em seu verdadeiro lugar, como o princípio mesmo do motivo dramático.

Suas obras mais importantes são: *El Mayor Alcalde, el Rey, Fuente Ovejuna, La Estrella de Sevilla, Peribañez y el*

Comendador de Ocaña, El Cuerdo en su Casa, El Acero de Madrid, El Castigo sin Venganza, El Desdén Vengado, La Dama Boba, El Brasil Restituído, El Castigo del Descreto, El Palacio Confuso.

Outro grande nome do Século de Ouro espanhol é Calderón de la Barca, cujo verdadeiro nome era Pedro Calderón de la Barca Hanao de la Barreda y Riano. Nasceu em 1600, em Madri, fazendo seus estudos no colégio dos jesuítas e depois estudando teologia em Salamanca. Antes de entrar nas ordens teve uma vida mais ou menos agitada, mas um prêmio que obteve em 1662 abriu-lhe a carreira das letras. Morreu em 1881, idoso, cumulado de honras. Escreveu para o teatro durante tôdas as épocas de sua vida, tendo chegado até nossos dias cento e vinte peças, oitenta autos sacramentais e uns vinte intermédios.

Como todos os grandes gênios, Calderón não se preocupa em inovar, em ser original. Acomoda-se muito bem aos assuntos já tratados. Retomou peças falhas ou mesmo realizadas, como Ésquilo, Shakespeare, Corneille e Goethe. Foi mesmo muito longe neste caminho, chegando a copiar cenas inteiras e pelo menos uma vez um ato inteiro de Molina. Toma seus assuntos de Lope, de Amescua e refaz suas peças sem muito inventar. Praticou todos os gêneros, mas seu gênio está nos autos sacramentais.

O auto sacramental é uma exposição dramatizada, em um ato, do Mistério da Santa Eucaristia, que se representava ao ar livre, no dia do Corpus Christi. Êste gênero de drama parece criado para a maior glória de Calderón. "Os defeitos do seu teatro profano tornam-se virtudes nos autos, onde as abstrações se exprimem com a mais nobre poesia, onde o além é trazido para a terra e onde uma miraculosa engenhosidade embeleza as sutilezas doutrinárias. Afirmar que Calderón é sublime nos autos parece indicar uma certa fraqueza nos seus dramas profanos. A monotonia de suas peças sacramentais poderia passar como um defeito inerente ao gênero se não estivesse aí a nota característica do conjunto de seu teatro. Se há monotonia nos autos ela se resgata pelas expressões de poesia sublime, o poder sutil da alegoria, o acento impressionante de uma fé concreta ao mesmo tempo mística. Esta façanha, de uma dificuldade imensa, foi repetida por Calderón mais de setenta vêzes." Os autos per-

sistiram em cena até 1765, mas sua mais alta inspiração desapareceu com Calderón, que pode ser considerado como seu criador.

As peças principais de Calderón são: *La Damma Duende, Casa Con Dos Puertas Mala Is de Guardar, Antes Que Todo Es Mi Dama, El Alcalde de Si Mesmo, La Vida Es Sueño, La Devoción de la Cruz, El Médico de Su Honra, El Alcalde de Zalamea, El Gran Teatro del Mundo.*

Miguel de Cervantes Saavedra, imortal, sobretudo, pela criação do D. Quixote, também produziu muito para o teatro, achando que a comédia devia ser o espelho da vida, transmitindo os costumes do tempo. Eis algumas de suas comédias: *Los Tratos de Argel, La Numancia, La Gran Turquesa, La Batalla Naval, La Jerusalém, La Amarante o la del Mayo, El Bosque Amoroso, La Única o La Bizarra Arsintla, La Confusa.* A mais célebre delas é *Numancia,* mas o melhor do seu teatro está nos entremeses, onde encontramos todo o colorido da Espanha, com fidalgos arruinados, velhos ciumentos, maridos enganados e estudantes: *El Juez de los Divorcios, Elección de los Alcaldes de Duganzo, El Rufián Viudo, El Vizcaino Fingido, El Viejo Celoso, La Cueva de Salamanca, La Guardia Cuidadosa.*

Guillén de Castro deve sua celebridade a uma peça, *Las Mocedades del Cid,* extraída do romanceiro e que teve uma grande influência sôbre Corneille.

Luís Guevara é citado por uma comédia muito conhecida: *El Diablo Cojuelo.*

Um dramaturgo também célebre nesse período, nascido no México, mas contado entre os espanhóis, é Juan Ruíz de Alarcón e suas melhores peças são: *El Tejedor de Segovia* e *La Verdad Sospechosa.*

Tirso de Molina nasceu em Madri, em 1571, e seu verdadeiro nome era Gabriel Tellez, tendo se ordenado em 1601 e ocupado as mais altas dignidades. Morreu em 1638, como superior do convento em Soria. Escreveu quatrocentas peças, das quais mais ou menos oitenta chegaram aos nossos dias, tôdas delicadas e muito alegres. As mais célebres são: *O Amor Médico* e *Dom Gil das Calças Verdes,* comédias de intriga cheias de engenhosidade e movimento. A marca do seu gênio porém está em *Danado por Falta de Confiança* e em *O Enganador de Sevilha,* porque na primeira opõe, magistralmente, a fé às obras,

dirigindo seu teatro contra a Reforma; e na segunda cria o mito de Dom Juan, personagem que se tornou eterno dentro do teatro, tantas vêzes recriado e existente como Hamlet, Orestes, Sigismundo, Fausto, etc.

Vejamos, agora, de maneira mais completa, o que era um auto sacramental. Segundo Madame d'Aulnoy, é "uma tragédia sôbre motivos do Evangelho", mas Ticknor define-o como "comédia religiosa com entremeses, muito misturados entre si, que devem proporcionar um descanso da seriedade e do aborrecimento que nas peças se acham".

O auto sacramental vai do XIII ao XVIII século e só foi proibido porque se tornou escandaloso. Era representado nas grandes festas religiosas, nas igrejas, nos conventos, nas casas particulares e também nas ruas ou nas cenas públicas. Não havia cidade que no Corpus Christi não representasse um auto sacramental. Em primeiro lugar vinha a procissão e depois a representação que era custeada pelos habitantes da localidade.

Teve dois períodos: o popular, quando representado para exteriorizar o sentimento católico, e o literário, quando incorporado à dramática erudita. O primeiro auto conhecido é o *Auto de San Martinho,* de Gil Vicente, encenado em 1504.

A propósito da encenação de um auto conserva-se um contrato assinado em 1572 entre as autoridades municipais por um lado e Gaspar e Jerônimo de Velásquez, por outro, para levar à cena os autos de *Job* e *Santa Catarina.* No documento se inclui a relação detalhada dos trajes que os atôres deviam vestir e se estabelecia que os membros da companhia deviam desfilar diante dos membros do conselho municipal. Essas medidas severas eram adotadas devido ao fato de que os atôres ostentavam, freqüentemente, com negligência, seus solenes papéis... Dificilmente tal companhia de cômicos ambulantes podia inspirar sentimentos religiosos. Conta-se o caso de como certa vez uma modesta donzela, que foi enviada por seus pais para maior edificação a presenciar a representação de um auto, entusiasmou-se tanto com essa obra piedosa que fugiu com o ator que representava Jesus. Os cômicos ambulantes, verdadeiros aventureiros, tinham que criar patéticos papéis religiosos, o que era algo sem sentido. A arte cênica decaía evidentemente por falta de vida de seus personagens religiosos, cuja significação era profanada pela vulgaridade e desrespeito com que os papéis eram

desempenhados. E no entanto, arte tão contraditória continuava existindo.

Uma das casas de espetáculo mais famosas de Madri era o Curral de la Pacheca, mais ou menos semelhante às demais da época. Êsses currais nada mais eram do que áreas situadas nos fundos das casas, passando a ser sinônimo de teatro os pátios e currais. O tablado era colocado ao fundo e nêle se efetuava a representação. Os espectadores presenciavam a representação em pé ou nas janelas dos edifícios vizinhos. As janelas situadas nos últimos andares denominavam-se *desvanes* e as mais abaixo, *aposentos*. Logo abaixo dos *aposentos* colocavam-se tábuas e as pessoas mais humildes permaneciam de pé, recebendo, a princípio, o nome de *mosqueteros* por causa do barulho que faziam de acôrdo com a natureza do espetáculo. O pátio era coberto com um tôldo para evitar a chuva ou o sol. Muito depois, introduziu-se a *cazuela,* lugar exclusivamente destinado às mulheres, chamando-se *bancos* o que hoje é conhecido sob a denominação de *platéia.* O tablado erguia-se a alguns pés do solo, sem orquestra nem pano de bôca, ao fundo sendo colocada uma parede que se destinava a diversos usos. O cenário era composto de uma simples cortina e os espectadores imaginavam o lugar da ação, iniciando-se às duas horas da tarde, para aproveitamento da luz do sol, não existindo iluminação artificial.

CAPÍTULO 9

A tragédia na França antes de 1700. *Alexandre Hardy. O Hotel de Borgonha e a condição dos comediantes. Corneille e Racine: vida e obra. A comédia: Molière.*

Antes do aparecimento de Corneille não existia pròpriamente, na França, uma tragédia, mas apenas o pedantismo e a falsa aparência de tragédia, de inspiração protestante, aliás. Neste sentido foi que o movimento teatral da Renascença visou eliminar o teatro religioso.

O primeiro dramaturgo a se insurgir contra êsse estado de coisas foi Jean de la Taille, que disse: "Eu gostaria que se banissem da França essas amargas especiarias que estragam o gôsto de nossa língua e que em vez dela se adotasse e naturalizasse a verdadeira tragédia e a comédia, que ainda não venceram e que seriam tão bem acolhidas em nossa língua francesa, tanto quanto na grega e na latina.

Por tragédia entendiam aquela que é feita "segundo a verdadeira arte e modêlo dos antigos, como Sófocles, Eurípedes e Sêneca".

O primeiro inovador surgido, dêle tomando corpo a idéia de tragédias escritas em francês, foi Jodelle, que escreveu *Cleópatra,* cuja representação foi um grande acontecimento. Dêle diz Jean Daniel Meublanc: "Bizarro homenzinho êsse Jodelle. Nascido em Paris, próximo a Saint-Germain l'Auxerrois, zombava da senhoria de Lymodin, mas êste feudo minúculo e certamente

endividado jamais lhe permitiu sacudir a miséria. Adorando as saias, jogador, bebedor e sem escrúpulos, era da linhagem dos Villon, sem o coração e sem o espírito. Era um verdadeiro debochado, trapalhão e libertino, afetando maneiras de gentil-homem sòmente para encobrir a sordidez de seus farrapos e a mesquinhez de sua alma. Entretanto conquistara Ronsard... Na aurora das revoluções, mesmo literárias, o desejo de apóstolos inclina às concessões. Jodelle era um jogador rude, temerário na ofensiva e maravilhoso improvisador. Excelentes qualidades para entrar em campo".

A primeira representação de *Cleópatra* teve lugar no palácio de Reims, em 1552, perante o rei Henrique II e sua côrte. Uma segunda representação teve lugar pouco tempo depois no Colégio de Boncour, diante de um público enorme. O pátio estava tão cheio de escolares que as portas do colégio não puderam fechar-se. Jodelle começou a gozar dos favores reais, tornando-se organizador dos divertimentos da côrte.

Jodelle trouxe algumas inovações à tragédia, como a eliminação dos coros e a redução das estâncias e monólogos.

A êle se sucederam Charles Toutain, Jacques Grévin e Jacques de la Taille, mas o melhor dramaturgo do período foi Jean Bastier de la Péruse, tendo escrito *Medéia,* que lhe valeu a classificação de Eurípedes francês, mas a peça não foi representada e sim lida em público.

Mas apesar dessas tentativas a tragédia continuava falsa. Tudo isto era devido à falsa concepção dos antigos. Aos exemplos de Sêneca, por exemplo, diz Lanson, juntou-se a teoria de Aristóteles, "incompreendido em suas mais altas e abstratas partes e portanto mais servilmente adotado em seus mais materiais e sensíveis detalhes. Aprende-se assim que são necessários numa tragédia: monólogos, coros, sombras, deuses, sentenças, vastos cuplês, respostas breves, um acontecimento único, ilustre, um desdobramento infeliz, um estilo elevado, versos, um tempo que não ultrapassasse um dia. Tudo isto misturado, sem subordinação nem sentido interior. Os teóricos como Scaliger insistiram segundo Aristóteles sôbre a necessidade de uma rigorosa unidade de ação, mas o preceito é letra morta para êles. Porque não sabem o que é ação dramática. Não é nem una, nem múltipla, nêles; não existe. Quando Garnier amalgama dois ou três assuntos de tragédias antigas não dá corpo à ação: ela permanece vazia e nula; o poeta, na realidade, só multiplica os temas oratórios ou líricos.

Outra causa de entrave ao desenvolvimento da tragédia foi o preciosismo. Dêle se pode dizer da maneira mais simples que é a literatura com afetação, variando de acôrdo com os países. John Lylly, na Inglaterra, inventou o enfuísmo, estilo afetado, que nomeava as coisas não por seu nome, mas por imagens; os espanhóis praticavam o gongorismo; os *concetti* italianos procediam do mesmo espírito e a França deixou-se impregnar por êsse mesmo espírito.

As pastorais de Racan são mais literatura escrita que teatro, mas a partir dêle todo o mundo quer escrever essa modalidade cênica. Racan causou um grande mal, adiando o desenvolvimento da tragédia.

Um poeta dramático digno de menção foi Jean Schelandre que, depois de lutar contra os espanhóis, no exército de Maurício de Nassau, escreveu um drama: *Tyr et Sidon*. Mas é com Mairet que começa a história do teatro regular, desde que êle fazia representar suas peças, não se contentando apenas em escrevê-las. Abandona a escola da fantasia para seguir os preceitos clássicos. "O que convém sobretudo assinalar é que êle aprendeu os referidos preceitos não dos antigos, mas da comédia italiana. Reflexão e não leitura. Procura do efeito a produzir e não teoria abstrata ou erudita. Mairet foi um dos primeiros a compreender que era preciso concentrar a ação para atingir o espírito. A liberdade do gênio não era a liberdade de ter gênio".

O verdadeiro precursor dos verdadeiros clássicos e na verdade o renovador do teatro foi Alexandre Hardy. Conhece-se pouco de sua vida e dêle nem ao menos resta um retrato. Pelas dedicatórias de suas peças sabe-se que era parisiense, devendo ter nascido em 1570, em plena guerra religiosa. Ligou-se a uma companhia ambulante, à qual fornecia peças. Depois de ter levado vida miserável nas províncias conseguiu uma posição estável: fornecedor titulado do Hotel de Borgonha, suas obras qualificando-o como poeta dos comediantes de Sua Majestade. Mas uma briga, em 1620, entre os Comediantes do Rei e a Confraria, obrigou Hardy a percorrer novamente as províncias, tendo voltado ao Hotel de Borgonha em 1628, para morrer em 1632.

Escreveu centenas de peças, mas escreveu à fôrça, movido pela necessidade, uma vez que na época o poeta era pago de acôrdo com a receita e conforme o sucesso da representação. Aos cinqüenta anos, não havia publicado nenhuma de suas peças, sòmente obtendo êsse privilégio em 1632, mas a edição era muito

ruim. Uma segunda edição apareceu cinco anos mais tarde e a série continuou com mais ou menos sucesso. A publicação parou no tomo V e os volumes foram reimpressos em 1883, tendo-se perdido as outras peças.

As peças se dividiam em tragédias, tragicomédias e pastorais, além de peças mitológicas. As tragédias conhecidas são em número de doze. Seis tiradas da história antiga: *Panteu, Coriolano, Mariana, A Morte de Dário, A Morte de Alexandre* e *Timócleo;* quatro legendárias: *Dido, Meleagre, A Morte de Aquiles, Alcmeão;* uma histórica: *Scèdase;* e uma de assunto romanesco e moderno: *Lucrécia* ou *O Adultério Punido.*

Eram compostas em cinco atos, segundo o sistema clássico e precedidas de um argumento em prosa, feito para ser lido, devendo-se levar em consideração as qualidades de Hardy: multiplicou as cenas, mudou as intermináveis tiradas para diálogos mais nervosos e sustentou a ação. . .

Rotrou é considerado o continuador de Hardy, mas não teve a sua fôrça dramática.

Os autores da nova escola a princípio se dirigiam a estudantes entusiastas para fazer representar suas peças, mas muitas delas ficaram apenas no papel. Êsse nôvo teatro sòmente conseguiu ser aceito pelo Hotel de Borgonha em 1599, tomando uma forma popular.

O Hotel de Borgonha foi o primeiro teatro regular francês. Era um local comprido e estreito, com um balcão e uma arquibancada de madeira onde os espectadores de melhor situação social se sentavam, os outros permanecendo de pé. A platéia sendo estreita todos ficavam mais ou menos imprensados. Não cessavam, porém, de falar, de gesticular, não dando muita atenção ao que os atôres diziam em cena. Não era possível iniciar o espetáculo sem o silêncio do público, daí partindo a idéia de sair um ator, antes da função, para dizer o prólogo e com a finalidade também de conseguir um pouco de ordem e calma. O prólogo mal tinha a ver com a natureza da peça, mas nêle se pedia, insistentemente, que o público se calasse para que a representação pudesse ser iniciada. Um ator ficou célebre pela facilidade com que conseguia o silêncio dos espectadores: Bruscambille. Entremeando o seu discurso de frases obscenas, em tom queixoso, o ator se dirigia, não sòmente aos turbulentos, mas aos senhores *peripatéticos* que passeavam pela sala, com ares de grandes personagens. Dizia Bruscambille: "Tôdas as coisas têm

o seu tempo, tôda ação deve conformar-se a êsse *porquê* pelo qual foi empreendida: a cama para dormir, a mesa para beber, o Hotel de Borgonha para ver e ouvir, sentados ou de pé, sem mexerem-se mais que uma recém-casada".

Conseguido o silêncio, começava-se a representação. Nos entreatos ouvia-se uma orquestra composta de dois violinos, uma flauta e um tambor. Se se representava uma peça séria, imediatamente a ela seguia-se uma farsa. Um ator que fêz época foi Gautier Garguile, que criou o tipo de um velho de barba pontiaguda, todo vestido de prêto, com exceção das mangas vermelhas. Rápido em apaixonar-se, sempre recebendo cacetadas, erudito, sempre dizendo disparates. O mais célebre, porém, foi Bellerose, que representava juntamente com sua espôsa, logo se tornando primeiro ator e diretor do Hotel de Borgonha. As farsas eram representadas tendo como cenário um complicado sistema de biombos dispostos em cena, sendo os cenários das éclogas e das tragicomédias ainda mais complicados. ara as éclogas armavam-se cenários onde eram constantes os convencionais arbustos, fontes e grutas. Mahelot, um dos cenógrafos do Hotel de Borgonha, escreveu a respeito dos cenários para as tragicomédias: "No centro da cena deve haver uma alcova provida de um soberbo leito, que se abra e feche quando fôr necessário. A um lado da cena deve encontrar-se uma velha fortaleza na qual deverá caber uma pequena nave; a dita fortaleza deve ter um antro da altura de um homem, do qual saia um bote. Em volta da mesma fortaleza haverá um mar de dois pés e oito polegadas de altura e ao lado um cemitério com campanário de ladrilhos mais ou menos quebrado e curvo, três catacumbas e um banquinho. Do mesmo lado do cemitério, uma janela, da qual possa ver-se, situada no outro lado da cena, o atelier de um pintor, cheio de quadros e instrumentos de pintura, ao lado do qual haverá um bosque ou jardim, com macieiras e pereiras".

Os Confrades cobravam dos seus hóspedes duas mil libras e ainda reservavam para si mesmos as lojas e dependências e a melhor parte dos camarotes e galerias. O preço dos lugares era mais ou menos vinte *sous* pelos camarotes, quinze para a platéia, dobrando-se êstes preços para as primeiras representações.

A *mise-en-scène* tinha uma certa importância, pois se contava com ela para atrair os espectadores. Os costumes eram, em geral, lamentáveis e os cenários faziam parte do estoque, tendo vindo dos antigos mistérios. Além do Hotel de Borgonha havia o Pont-Neuf, com seus espetáculos populares e licenciosos.

Um comentarista da vida e da obra de Corneille chegou a dizer: "A tragédia francesa nasceu em Rouen, rua de la Pie, a 6 de junho de 1606, perto da praça onde morreu Jeanne D'Arc. A casa não existe mais, foi substituída por outra construção. Sòmente o espírito concebe que alguns passos bastam para unir dois cantos do solo onde se formou o sublime de sua história".

Corneille era de boa família, foi discípulo dos jesuítas e formou-se em advocacia aos dezoito anos, em 1624. A data provável de sua primeira peça é 1629 e essa peça chama-se *Mèlite*. Um ator ambulante, Mondory, de passagem por Rouen, leu a peça e levou-a para Paris, montando-a no Hotel de Borgonha, constituindo-se num sucesso autêntico.

A peça seguinte foi *Clitandre,* talvez a mais embrulhada do teatro, vindo em seguida *A Viúva* (comédia), *A Galeria do Palácio* (modêlo da primeira comédia de intriga) e *A Dama de Companhia,* tôdas representadas por Mondory, em 1634.

No ano seguinte, uma comédia, *A Praça Real,* e uma tragédia, *Medéia.* A primeira grande criação de Corneille, porém, foi *O Cid,* de influência espanhola, constituindo-se na peça mais importante da dramaturgia francesa, servindo de modêlo, durante dois séculos, para tôda a arte dramática e ponto de partida para todo o teatro e literatura franceses.

Depois dessa peça Corneille demora quatro anos para apresentar *Horace,* tragédia pura, que obteve também um enorme sucesso. A tragédia seguinte é *Cinna,* de sucesso considerável. Depois vêm *Polyeucte, O Exame, Pompée* — que marca o início da decadência —, *O Mentiroso* (comédia baseada em Alarcón), *Rodegune,* tragédia, cujo quinto ato é um dos mais carregados de efeitos violentos em todo o teatro; *Teodora, Virgem e Mártir,* seu primeiro insucesso; *Héraclius,* que restabeleceu o seu prestígio: *Andrômeda, Dom Sancho de Aragão e Nicomede.*

Andrômeda é a primeira peça francesa onde aparece o verso livre e a primeira em que surgem as máquinas, com o aparecimento em cena de um cavalo verdadeiro que maravilhava os espectadores.

Com *Pertharite* Corneille afasta-se do teatro: "A má recepção que o público deu a esta obra me advertiu que é tempo que eu pense em afastar-me. Levo a satisfação de deixar o teatro francês em melhor estado em que o encontrei e ao lado da arte e ao lado dos costumes. Os mais felizes que vierem depois o aperfeiçoarão e acabarão de apurá-lo; é o que desejo de todo o coração".

Corneille permaneceu sete anos afastado, voltando a pedido de Fouquet que lhe propôs o assunto de *Édipo*. Corneille escreveu a peça em dois meses e o sucesso foi um dos maiores do século. Daí partiu para uma nova carreira e deu onze peças entre 1659 e 1674.

"Êle foi o mais brilhante, fecundo e lúcido dos gênios criadores. Parece que ainda não se percebeu isto muito bem. E em particular não parece que se tenha demonstrado a que ponto êle se diferençava de Shakespeare. Êste jamais procurou criar formas e assuntos. Contentava-se com os gêneros de todo o mundo e já se mostrou como êle fazia o que todo o mundo fazia, consistindo a grandeza no fato de que êle resume e ultrapassa todo o mundo. Porém por mais espantosa que possa parecer essa observação à primeira vista, êle nada criou, nada abriu e a arte dramática nada lhe deve, nada de mais que sua obra. Tem-se imitado seus defeitos e seus processos, ninguém o seguiu ou prolongou seu gênio. A arte dramática viveu depois do *Cid* apoiada em Corneille, atrás de Corneille, nos caminhos por êle abertos. Êle soube, viu e quis na medida, é claro, em que um homem pode ver e prever. Citam-se estas palavras dos *Exames* onde o vemos debater-se ombro a ombro contra estas famosas regras que jamais estiveram em Aristóteles, mas que se tiravam, para seu tormento e sua salvação, de Scarliger e dos humanistas. Para sua salvação, porque por sua opressão a que trapalhadas êste intrincado o teria conduzido! Mas para seu tormento: em *L'Examen de Pompée* êle explica com grande cuidado o que chama os *segredos da arte;* a tragédia, tal como a concebeu o século XVII, é um gênero tão difícil em sua perfeição que a não ser Racine ninguém saberá representar nas unidades bastante à vontade para deixar os segredos da arte no fundo. Permanecem aquêles que são dignos. Corneille, o grande Corneille, desmonta-os, expondo com cuidado, com êste escrúpulo do gênio, esta grandeza na bonomia que é uma de suas marcas. Mas também com uma lucidez espantosa. Ninguém jamais refletiu nem escreveu tanto sôbre as condições de sua arte. Sòmente os especialistas podem abordar seus três grandes *Discursos* sôbre o poema dramático, sôbre a tragédia e as unidades. Mas as boas edições comuns reproduzem pelo menos êstes exames que são indispensáveis para medir seu mérito único. Aí se lêem as virtudes do caráter e as da razão; a simplicidade de um gênio confiado e modesto, a inteligência que mede, decide entre os caminhos, designa e esclarece aquêles onde um grande século marchará depois dêle. Do poeta Corneille como

do seu contemporâneo Richelieu dir-se-á que tiveram a inteligência e a vontade das grandes coisas que fizeram. Estas grandes coisas são o primeiro tempo do século de ouro da França, desabrochado com Luís XIV e Racine. Ninguém jamais falou melhor de Corneille que Racine; mas Faguet, um dia, acrescentou uma bela pérola à sua coroa, quando disse: a França é cornelliana. Um século que se conhecia como grande o chamou O grande. Queremos simplesmente acrescentar uma nuança de amor, chamando-o O pai."

Jean Racine nasceu de boa família burguesa. Tendo perdido a mãe foi educado por sua avó. Depois puseram-no no colégio, em Port-Royal des Champs, onde fêz suas humanidades e onde Claude Lancelot, sacristão da abadia, foi seu mestre no estudo da língua grega. Educado e instruído de maneira incomparável é enviado à casa de um tio cônego, em Uzès, onde escreveu belas cartas aos seus amigos, fêz versos e começou sua primeira tragédia: *A Tebaida ou os Irmãos Inimigos*. Depois de algumas experiências literárias vai para Paris, onde conhece Boileau e Molière, dando a êste sua primeira peça, em 1664. Em 1667 apresentou *Andrômaca,* que marca a segunda grande data histórica do teatro francês.

"Em vez dos raciocinadores de Corneille, frenéticos; em vez dos heróis senhores de si mesmos como do universo, apaixonados que se entregam como cegos ao transporte que os invade; em vez de personagens exemplares que fazem curvar o sentimento diante do dever, infelizes conduzidos por uma torrente de desejos, fraquezas e incertezas; em vez de belos discursos políticos e belos gritos sonantes de heroísmo e orgulho, gritos de dor de uma verdade espantosa e de um ilogismo insensato".

Racine obteve logo um sucesso prodigioso. A primeira peça foi representada em casa de Molière, mas Racine pagou êsse benefício retirando *Alexandre* no meio das representações, levando a peça e o ator principal para a companhia rival do Hotel de Borgonha.

Uma peça sua, *Os Litigantes,* fracassa. Ela é inspirada no meio que o cercava: protegido por uns, adulado pelo público, fiscalizado por Corneille, brigado com Molière por culpa sua e conservando a amizade útil de Boileau. Uma das opiniões favoráveis à peça foi de Luís XIV, que disse: "Aquêles que zombam dessa peça mereciam que se zombasse dêles".

Depois vem uma tragédia política: *Britannicus*. O preço dos lugares foi dobrado e o espetáculo terminou às sete horas da noite. Os autores, que comumente se sentavam num só banco, chamado "o banco formidável", espalharam-se pela sala para melhor propagar a cabala e a crítica. O furor da crítica foi terrível.

Em seguida vem *Berenice,* em cujo prefácio diz Racine: "Sòmente o verossímil toca a tragédia. E que verossimilhança existe se acontece num dia uma multidão de coisas que poderiam apenas acontecer em diversas semanas? Há quem pense que esta simplicidade é uma falta de invenção. Êles não pensam que, ao contrário, tôda invenção consiste em fazer alguma coisa do nada, e que êste grande número de incidentes sempre foi o refúgio dos poetas que não sentiam em seu gênio bastante fôrça para ligar durante cinco atos seus espectadores por uma ação simples, à violência das paixões, à beleza dos sentimentos e à elegância da expressão".

Mithridate assinala a data mais feliz na carreira de Racine. Aos trinta e três anos êle estava no auge da glória, os próprios críticos tendo cessado suas hostilidades.

Mas em seguida uma cabala abaterá a obra-prima do poeta: *Fedra.* O golpe foi preparado pelo *Hotel de Bouillon,* salão literário presidido pela duquesa de Bouillon, uma Mancini, sobrinha de Mazarino, e seu irmão, Philippe Mancini, duque de Nevers. "Êsses belos espíritos reinavam sôbre um círculo de letrados: "Boyer, Segrais, Benserade e a amável Madame Deshoulières que teria feito melhor se apascentasse as suas ovelhas. Foi ela quem inventou Pradon. Era um jovem poeta já autor de um *Pryamo et Thisbé* e de um *Tamerlan,* e que anunciava com simplicidade que ia destronar Racine como êste havia destronado Corneille. Fizeram que êle, em algumas semanas, improvisasse uma *Fedra,* que até o fim das idades permanecerá imortal e desconhecida. Como, no entanto, o século XVII, em seu mais belo momento, poderia ter-se enganado? Louis Racine o explica quando conta que os Bouillon gastaram quinze mil libras para alugar todos os primeiros camarotes nas duas salas durante as seis primeiras representações. "Enchiam os da rua Guénégaud e deixavam vazios os do Hotel de Borgonha. Ora, os primeiros camarotes, na sala do Palais-Royal, eram setecentos lugares, num total de mil e quatrocentos e cinqüenta. Mais ou menos metade da sala vazia, e quanto aos outros lugares os dirigentes da cabala se agitavam. Assim, o público

ficou desconfiado e pensou que a peça de Racine havia fracassado."

Racine respondeu a tudo isto, dizendo: "Tôda a diferença que há entre mim e Pradon é que eu sei escrever". O rei interveio, oferecendo ao poeta uma carreira inesperada: o cargo de historiador, juntamente com Boileau. E durante doze anos Racine dedicou-se à sua vida de literato e cristão. Até que Madame de Maintenon lhe pediu que escrevesse uma peça para as alunas de Saint-Cyr.

A peça chamou-se *Ester* e, partindo do clero, houve uma resistência contra ela. Em seguida, Racine escreveu *Athalie,* mas os devotos acharam meios de inquietar Luís XIV e Madame de Maintenon, a peça terminando por ser representada sem cenários e sòmente para as alunas.

Depois disso Racine ainda viveu mais oito anos, escrevendo os mais belos versos da língua francesa em *Hinos do Breviário Romano* e *Os Cânticos Espirituais,* morrendo com cinqüenta e nove anos, a 22 de agôsto de 1669.

A comédia recebeu uma influência total da *commedia dell' arte,* na composição das peças, nos assuntos e no aparecimento dos tipos, influência esta que se fêz sentir através de uma companhia italiana chamada *I Gelosi,* que permaneceu no país durante mais de seis anos, representando nas principais cidades, despertando o gôsto do público por êste gênero dramático e fazendo que surgissem comediógrafos cuja preocupação maior era divertir o público, naturalmente recriando os modelos, já estabelecidos, da mencionada *commedia dell'arte* e mesmo das comédias espanholas, o que os afastava, sem dúvida, das condições do meio em que viviam.

Esta situação não se modificou com o aparecimento de Pierre de Larrivey, que escreveu nove comédias, além de traduções ou adaptações dos italianos, seguido por Jean Godard e Odet de Turnèbe, ambos também com imitações e adaptações. Esta imitação, aliás, já vinha do século XVII, quando Thomas Corneille, Ginault e Scarron escreviam as suas composições baseados nos modelos espanhóis, convindo ressaltar que, entre 1640 e 1658, mais de duzentas comédias foram escritas, nenhuma delas revelando o gênio nacional, sempre impregnadas das influências a que vimos aludindo.

Foi preciso que aparecesse um gênio para livrar o teatro dessas influências e dos fatos cotidianos mais corriqueiros, elevando-o à categoria de Arte, transpondo os assuntos em têrmos

dramáticos, criando, enfim, a real comédia francesa, numa completa reforma. Referimo-nos a Jean Baptista Poquelin, universalmente conhecido sob o pseudônimo de Molière (1622-1673), autor, diretor de companhia e ator.

Tôda a sua vida Molière dedicou ao teatro, desde a infância, quando com o avô ia às feiras assistir às palhaçadas, até à adolescência, quando, aluno do Colégio de Clermont, tomava parte nas representações teatrais. Acabados os estudos, Molière, renegando a profissão do pai — tapeceiro do rei —, tornou-se ator profissional, procurando a família Béjart, que dava representações privadas para os amigos, parentes e conhecidos. Ao resolverem fundar um teatro aberto ao público em geral, convidaram para diretor a Denis Beys, homem de grande experiência na época, alugaram um salão — batizado com o nome de *L'Illustre Théâtre* — e apareceram, pela primeira vez, no dia de Ano Nôvo de 1664.

"A princípio sòmente se representam as tragédias. Madeleine triunfa e Molière apaixona-se loucamente por ela. Ao lado das peças em moda, por Mairet, Rotrou, Pierre Corneille, no cartaz aparecem títulos bombásticos de outras novas: *Scoevola,* por Ryer, *Morte de Crispe* e *Morte de Sêneca,* por Tristan l'Hermite, *Artaxerxes,* por Magnon. Um dos fornecedores mais fecundos da companhia e que a ela se associa, a 28 de junho, sendo também dançarino, é Nicolas Desfontaines. Todos os seus heróis são ilustres: *Perna, Santo Aleixo, O Ilustre Comediante.* Apesar de tantas tragédias ilustres e mesmo contra o triunfo de Madeleine nas peças de Tristan, onde ela representava os papéis apaixonados da Imperatriz Fausta, esta Fedra romana, e da heróica Epicária, os resultados da temporada foram lamentáveis. A 9 de setembro foi preciso tomar emprestadas 1.100 libras a Louis Baulot, conselheiro e *maître d'hotel* do rei, a 17 de dezembro 2.000 libras a um certo Pommier. Cancelou-se, ao mesmo tempo, o contrato da Porta de Nesle, saíram às pressas e atravessaram o Sena para se aproximarem do quarteirão aristocrático, o Marais, instalando-se num outro *Jeu de Paume,* mais conhecido sob o nome de *Croix-Noire,* rua Barres, perto do pôrto de São Paulo. Aqui, nôvo empréstimo, com penhor, a um comerciante (291 libras mais ou menos), feito pelo senhor Molière, do qual êle não poderá pagar os juros senão após quatorze anos, por ocasião da primeira representação de *O Aturdido*".

As representações se sucederam diante de casas vazias, até que sobreveio a bancarrota e, como Molière era o responsável

pela parte financeira da Companhia, foi prêso por dívidas, dispersando-se os atôres. Conseguindo reunir os atôres dispersos e contratando outros, transferiu a companhia do salão da Cruz Negra para um outro na Cruz Branca. A situação, porém, não se modificou, as casas continuavam vazias, o público era cada vez mais arredio. Afinal de contas, desesperançados, resolveram, em 1646, viajar pelas províncias, carregando com todos os pertences de cena, cenários, maquinaria, costumes, etc.

Os primeiros anos continuaram a ser duros da mesma maneira, pois os comediantes eram perseguidos pelas autoridades e pelo clero, muitas vêzes não sendo permitidas as representações na cidade em que chegavam. Na melhor das hipóteses permitiam-se os espetáculos, mas uma boa parte da renda teria de ser destinada ao convento local ou a alguma instituição beneficente.

Continuavam, porém, a persistir num repertório constituído exclusivamente de tragédias, perdendo terreno cada vez mais para os comediantes das feiras que lhes arrancavam o público mais desejoso de gargalhar com as piadas indecentes que ali se diziam, do que de entediar-se diante das figuras convencionais daquela espécie de tragédia. O encontro, numa certa cidade, da Companhia de Molière com uma outra dos improvisadores italianos, foi decisivo para o seu futuro e para o nascimento das suas comédias, pois o seu pendor era, na verdade, para essa variedade do drama, tendo tomado, na sua mocidade, lições de improvisação com um ator italiano chamado Tibério Fiurelli. Havendo em sua companhia atôres experimentados como Dufrin, Debry, Du Parc, Molière decidiu-se a escrever esboços para espetáculos improvisados, nascendo desta maneira as peças *O Médico Apaixonado, Os Três Doutôres Rivais, O Mestre-Escola, O Ciúme do Grande René* e muitas outras.

Já agora o destino da Companhia se apresentava com melhores côres, os atôres franceses, pela identidade da língua, fazendo uma séria concorrência aos italianos e muitas vêzes mesmo os suplantando. Fortalecido pelo sucesso, Molière escreveu a sua primeira comédia: *O Aturdido, tomando* como modêlo uma comédia italiana intitulada *L'Inovvertito,* de Barbieri. Esta comédia de Molière, que pendia para o espírito da farsa, revela-nos, no entanto, uma das suas características, a de escolher como herói o homem comum e não personagens de alto porte ou de condição social acima da comum. Foi representada no ano de 1653, em Rouen, havendo agradado ao público, no meio do qual se contava com a presença do Príncipe Conti, antigo companheiro de estudos de Molière. O príncipe, em lembrança dos dias pas-

sados, consentiu que a Companhia se intitulasse *Comediantes Ordinários do Senhor Príncipe de Conti.*

Com o passar do tempo, a Companhia de Molière, que já havia percorrido todo o sul da França, chegou a ser considerada como a melhor *troupe* de província e foi por esta ocasião que o comediante escreveu a sua segunda peça, também baseada num argumento italiano de Niccolo Secchi, intitulada *O Despeito Amoroso,* em 1656. Fortalecido pelo nôvo gênero e ainda mais confiante na sua boa situação financeira, Molière resolveu regressar a Paris, o que aconteceu no outono de 1658, conseguindo, imediatamente, dar espetáculos diante do próprio Luís XIV, a 24 de outubro, no salão da Guarda do Louvre, com uma peça de Corneille: *Nicomedes.* Êste espetáculo não despertou grande entusiasmo por parte dos espectadores, motivo por que Molière pediu licença ao rei para oferecer-lhe um dos seus *divertissements* que tinham feito a alegria dos provincianos: "O pedido foi recebido favoràvelmente por Sua Majestade e tôda a Côrte aplaudiu as palavras do orador, aplausos que se repetiram ao terminar a representação de *Le Docteur Amoureux,* comédia em um ato".

A partir desta data o rei pôs à disposição da Companhia o teatro de Petit Bourbon, dando-lhe uma pensão anual de quinhentas libras, permitindo o irmão do rei que os atôres ficassem sob sua proteção. Foi então que a *Companhia de Monsieur* passou a representar no Petit Bourbon três vêzes por semana, alternando os espetáculos com uma outra Companhia italiana. A primeira temporada colheu apenas um melancólico sucesso, pois os atôres, temendo desgostar o rei, abandonaram o repertório que lhes tinha dado o maior sucesso na província, representando exclusivamente as tragédias, figurando no repertório os irmãos Corneille, Rotrou, Tristan, Boisrobert; enquanto isto, Molière nada escrevia, ocupado como estava com as novas funções, visitando pessoas importantes, tratando dos mil negócios referentes à Companhia, contratando novos atôres, inclusive Jodelet, a partir do qual começaram as representações das farsas de Scarron. Além de Jodelet, Molière contratou La Grange para os papéis principais e Du Croisy para os secundários.

Projetando-se desta maneira, como um dos afilhados do irmão do rei, Molière começou a ser recebido nos *salões* parisienses, onde se podia fazer uma reputação, assim como destruí-la. Inspirado na vida dêsses *salões* — os seus ditos, as suas mulheres que se tratavam recìprocamente com afetação, o coquetismo, o preciosismo — Molière escreveu *As Preciosas Ridículas,* que se tornou um sucesso sem precedentes nos palcos

de Paris, fato que pode ser assinalado pela renda de bilheteria, pois enquanto na estréia haviam sido arrecadadas quinhentas e trinta e três libras, no segundo espetáculo esta soma se elevava a mil e quatrocentas libras. A partir desta data Molière aperfeiçoou o seu estilo, criando um nôvo gênero, embora os entendidos em literatura, na época, continuassem a considerá-lo um ignorante de sorte, que lançava mão de processos e argumentos incompatíveis com a dignidade do drama, apresentando personagens vulgares, manejados em situações ainda mais vulgares.

Tecendo comentários na mesma comédia em tôrno dos processos teatrais superficiais dos comediantes do Hotel de Borgonha, Molière viu-se atacado por todos os lados por aquêles atôres e os literatos, os quais o acusavam, ao ignorante provinciano, de falsificar a arte dramática, havendo Semaise escrito contra êle um libelo intitulado *As Verdadeiras Preciosas,* ao qual Molière não deu resposta, representando sua comédia diante do rei, que a aplaudiu, tendo de repeti-la para o público em geral trinta e oito vêzes, o que significa, para a época, um êxito enorme.

Na sua segunda peça, Molière lançou mão dos temas de farsa popular e, ousadamente, lançou *Sganarelle* ou *O Côrno Imaginário,* na qual o público não descansava com os acontecimentos, que culminaram num desenlace surpreendente. A comédia teve grande aceitação, principalmente pelo fato de a sinceridade estar em contraposição ao amaneirado de *As Preciosas Ridículas,* alcançando trinta e quatro representações, fazendo com que os negócios de sua Companhia crescessem cada vez mais. Os inimigos, porém, não descansavam, conseguindo que Molière fôsse expulso do Petit Bourbon, no dia 11 de outubro de 1668, sob o pretexto de que o teatro ia ser demolido. Imediatamente as Companhias do Hotel de Borgonha e do Marais enviaram emissários aos atôres de Molière, porém nenhum dêles abandonou o seu diretor.

Logo que tomou conhecimento do caso, Luís XIV pôs à disposição de Molière a sala do Palácio Cardinal, já nesta época chamada *Palais Royal,* não tardando que tôda a cidade, três meses depois, lesse os cartazes da Companhia de Molière, onde se anunciava o reaparecimento dos seus atôres, com duas peças: *O Despeito Amoroso* e *O Côrno Imaginário.*

Acreditando-se senhor do público parisiense, Molière resolveu voltar ao gênero mais sério e escreveu a tragicomédia *Dom Garcia de Navarra* ou *O Príncipe Ciumento,* que resultou num

tremendo fracasso, convencendo o comediógrafo de que o seu mundo era o cotidiano recriado artìsticamente.

Voltando à comédia lançou *A Escola dos Maridos* e, a pedido do rei, a comédia-balé *Os Aborrecidos,* especialmente escrita para o festival de Versailles, em duas semanas, onde ridicularizava os diferentes tipos de cortesãos, sendo o espetáculo apresentado com grande brilho: cenários de Lebrun, danças de Beauchamps.

De vitória em vitória Molière se projetava cada vez mais no agrado do público, culminando com a apresentação, a 26 de dezembro de 1662, da *A Escola das Mulheres,* que provocou uma nova onda de indignação por parte dos seus inimigos, obrigando Molière a escrever a sua Crítica da *Escola das Mulheres,* em 1663, onde teve oportunidade de levar os seus adversários ao ridículo. Os inimigos, porém, não descansavam e De Viset escreveu a má comédia intitulada *Celinda* ou *A Verdadeira Crítica da Escola das Mulheres,* ao passo que os atôres do Hotel de Borgonha representavam *O Retrato de um Pintor* ou *Resposta à Crítica da Escola das Mulheres,* que deu como resultado o aparecimento de um grande ator: Boursault. Os processos indignos contra o comediante, porém, não se limitaram ao terreno puramente artístico, havendo Montfleuri endereçado uma carta ao rei, na qual afirmava que Molière havia casado com a própria filha. O rei, porém, não deu ouvidos às infâmias e fêz questão de ser o padrinho do primeiro filho de Molière com Armanda Bejart. Ainda a conselho do rei, Molière escreveu a sátira *L'Impromptu de Versailles* e, em 1663, uma resposta aos seus inimigos.

Aumentava o seu prestígio, de ano para ano, e em 1664 escreveu a comédia-balé *O Casamento Forçado,* na qual o próprio rei dançou; e ainda outra comédia-balé intitulada *A Princesa Élida,* representada em honra de Ana d'Áustria e de Maria Teresa. Ao sexto dia das festividades, a Companhia de Molière lançou *Tartufo,* comédia em três atos. O rei, no entanto, descobriu na peça intenções revolucionárias e proibiu a sua representação. O clero, por outro lado, vendo-se retratado na comédia de Molière, investiu com tôdas as armas contra o autor, havendo um representante eclesiástico escrito ao rei: "Um homem — ou melhor — um demônio em envoltura corporal e figura humana, o mais furioso ateu que já existiu, teve a bastante sem-vergonhice e desonestidade de engendrar em seu diabólico cérebro uma peça que por pouco ingressa no patrimônio social, representada em teatro público, para cobrir de vergonha

tôda a Igreja, a quem pretende mostrar sob forma ridícula. Por isso merece castigo diante de todo o povo para servir de exemplo e até ser queimado na pira, cujas chamas seriam para êle a antecipação das do fogo do inferno".

O comediante escreveu ao rei: "Sire — O dever da comédia, sendo o de corrigir os homens, divertindo-os, acreditei que, no emprêgo onde me encontro, nada tinha de melhor a fazer do que atacar, em pinturas radicais, os vícios do meu século; e como a hipocrisia sem dúvida é um dos mais usuais, dos mais incômodos e dos mais perigosos, tive, Sire, o pensamento de que prestaria um pequeno serviço a tôdas as pessoas honestas do vosso reino, se compusesse uma comédia que descrevesse os hipócritas, expondo os gestos estudados de tôdas estas pessoas, tôdas as velhacarias encobertas dêstes moedeiros falsos em devoção, que querem pilhar os homens com um zêlo contrafeito e uma caridade sofística. Eu a fiz, Sire, esta comédia, com todo o desvêlo, como creio, e tôdas as circunspecções que pudesse solicitar a delicadeza da matéria; e para melhor conservar a estima e o respeito que se devem aos verdadeiros crentes, distingui o mais que pude o caráter que devia ser pôsto à vista; não tenho, absolutamente, deixado o equívoco e tirei tudo o que pudesse confundir o bem com o mal e não me servi neste quadro senão das côres expressas e dos traços essenciais que fazem reconhecer de início um verdadeiro e franco hipócrita. Entretanto, tôdas as minhas precauções foram inúteis: aproveitaram-se, Sire, da delicadeza de vossa alma sôbre os assuntos da religião e vos prenderam pelo único lado por que podeis ser prêso, quero dizer, pelo respeito às coisas santas. Os Tartufos encontraram mercê aos pés de Vossa Majestade; e os originais semelhança que pudesse ser encontrada. Se bem me tivesse sido um golpe a supressão dessa obra, minha desgraça poderia ser minorada pela maneira como Vossa Majestade se explicou sôbre êste assunto; e eu acreditarei, Sire, que ela me tirou tôda a oportunidade de lamentação, tendo tido a bondade de apresentá-la de público. Apesar desta declaração do maior Rei do mundo, e o mais esclarecido, apesar da aprovação ainda do Senhor Legado, e da maior parte dos nossos prelados, que todos, nas leituras privadas que lhes tenho feito de minha obra, manifestaram-se de acôrdo com os sentimentos de Vossa Majestade, apesar de tudo isto, digo eu, vê-se um livro composto pelo cura de... que dá um desmentido a tôdas estas augustas testemunhas. Vossa Majestade, vale a pena dizer, o Senhor Legado e os senhores prelados deram seu julgamento, e a minha co-

média, sem que a tenham assistido, continua a ser diabólica e diabólico o meu cérebro; eu sou um demônio vestido de carne e disfarçado em homem, um libertino, um ímpio digno dum suplício exemplar. Não é bastante que o fogo limpe de público a minha ofensa, é preciso que eu me afaste; o zêlo caridoso dêste galante homem de bem não pára aí; êle não quer absolutamente que eu tenha a misericórdia de Deus; êle quer, de qualquer maneira, que eu seja considerado um possesso; isto é um negócio resolvido. Êste livro, Sire, foi apresentado a Vossa Majestade que sem dúvida julga bem quanto me é aborrecido ver-me exposto todos os dias aos insultos dêsses senhores, que me farão no mundo tais calúnias, se é necessário que elas sejam toleradas, e que interêsse, enfim, tenho eu de me livrar de sua impostura e fazer ver ao público que minha comédia não é nada menos que isto que se deseja que ela seja. Não direi absolutamente, Sire, o que vou pedir para minha reputação e para justificar a todo o mundo a inocência de minha obra; os Reis esclarecidos como Vós não necessitam que se lhes lembre o que precisam fazer, pois êles, como Deus, vêem o que nos é preciso, e sabem melhor do que nós como deverão proceder. Basta colocar os meus interêsses nas mãos de Vossa Majestade e d'Ela espero com respeito tudo o que achar de ordenar neste sentido".

Apesar disto, o rei não levantou a proibição e Molière, esquecendo tôdas as conveniências, disse em outra carta que deveria deixar de escrever comédias como *Tartufo,* pois êles, os tartufos, estavam vencendo; mas nos dias do Grande Jejum do ano de 1664 apresentou aos parisienses uma verdadeira composição do demônio: *Don Juan* ou *O Festim de Pedra,* que provocou um barulho ainda maior que a comédia anterior.

Entretanto, Molière continuava como o organizador dos espetáculos palacianos, além de escrever várias comédias-balé e éclogas, como *O Amor Médico, Pastoral Cômica, O Siciliano, Os Amantes Magníficos* e *Psiqué,* de 1665 a 1671, sendo que a última destas produções foi escrita de parceria com Corneille. Por essa época já havia produzido *O Misantropo* e *Médico à Fôrça,* assinalando o ápice de seu poder em *Anfitrião, O Avarento* e *O Doente Imaginário,* as duas primeiras de 1668 e a última de 1673.

No dia 17 de fevereiro do ano de 1677, Jean-Baptiste Poquelin, famoso sob o nome de Molière, diretor de uma antiga companhia fracassada, comediante de província, de vida amorosa agitada, protegido pelo rei e atacado pela maioria dos atôres, pelo clero e pela nobreza, faleceu às dez horas da noite,

após haver representado *O Doente Imaginário,* tendo a Igreja impedido que se lhe desse sepultura, embora o rei tivesse ordenado que o sepultassem no cemitério, às escondidas, e sem cortejo. "Na noite, à luz mortiça das tochas, os atôres tiraram de casa o cadáver de seu mestre e uma multidão de milhares de pessoas, que se havia congregado secretamente diante da casa da rua Richelieu, movimentou-se na escuridão, descobrindo-se"...

CAPÍTULO 10

As diversas espécies do drama inglês antes de 1700. *A decadência do drama religioso. Os elizabhetanos. Casas de espetáculos, atôres e público dêsse período. William Shakespeare.*

O drama religioso entrou na Inglaterra com as conquistas normandas do IV ao VI século. No dia mais popular de então, o do Corpus Christi, as festividades consistiam principalmente em representações de espetáculos religiosos, distinguindo-se, a partir de então, por suas qualidades histriônicas, os meninos de côro da igreja de São Pedro.

Henrique V, em 1416, ofereceu um espetáculo ao Imperador Sigismundo com uma peça sôbre São Jorge e no ano seguinte os Bispos entretiveram seus hóspedes, no castelo de Constança, com uma peça cristã em três partes: o Natal, a Vigília dos Magos e a Matança dos Inocentes.

O nome usual das peças era *ludus* e, às vêzes, *history,* o nome *milagre* sendo aplicado a certas peças pela primeira vez no século VIII.

Nos Ciclos estão contidos os mais importantes manuscritos do drama bíblico, pois os Ciclos eram peças que atingiam a história do homem desde a Criação ao Dia do Julgamento. Os mais importantes foram aquêles que tomaram o nome das cidades onde eram representados: os de Chester, York, Coventry e Towneley, além dos de Newcastle, Canterbury e Lincoln.

O espetáculo, associando-se à peça, deu nascimento ao *pageant,* de caráter ambulante. Cada peça dêste Ciclo possuía sua própria carruagem e tôdas se moviam em procissão, cada vagão dando sua própria peça em cada praça, começando o desfile entre quatro e cinco horas da manhã. Cada carruagem possuía duas divisões: a mais baixa, onde os atôres se vestiam, e a mais alta, onde representavam. Platéias eram construídas provisòriamente para os espectadores e as localidades cobradas a um preço muito alto, constituindo o espetáculo centro de interêsse de tôda a cidade; tôdas as lojas fechavam, paravam todos os trabalhos, as ruas ficavam completamente vazias.

O *guild* era a corporação que montava peças e várias peças eram escolhidas para um só *pageant.* Por exemplo: no Ciclo de York os carroceiros começavam com *Deus Criando o Céu,* os estucadores seguiam com *Deus Criando a Terra* e os artífices encerravam com *Deus Criando o Homem.*

Os cenários eram muito limitados, em contraste com o esplendor dos costumes. As despesas que, ocasionalmente, eram custeadas pelo *guild,* podiam ser feitas por um nobre ou benfeitor público. Uma taxa de quatro *pence,* chamada *pageant silver,* era imposta a cada membro do *guild* e entregue ao *pageant master,* uma espécie de empresário, sendo os atôres pagos.

O mais notável mistério inglês foi a *Paixão de Cristo.*

O mesmo fenômeno do Continente aconteceu nesse país em relação à decadência do drama religioso: a liberdade de tratamento e a deturpação do gôsto artístico, a Igreja terminando por proibir a representação das peças. Em seguida, também os protestantes condenaram as obras, até que veio a proibição legal de Henrique VIII. Depois de 1600 poucas representações podem ser apontadas, tendo sido a última peça do Ciclo de York representada em 1597 e a do Ciclo de Newcastle em 1589.

A moralidade teve um grande desenvolvimento. A que mais se representava era *A Súplica a Deus;* a mais antiga, *O Castelo da Perseverança;* a mais interessante, *Everyman.* A moralidade é um dos traços de união entre o drama medieval e a peça moderna.

No último período da Idade Média floresceram peças mais ou menos seculares como: *Carnaval, Interlúdio, Farsa, Espetáculo de Bonecos* e *Festa.* Os comediantes eram classificados em quatro grupos: os comediantes ambulantes, os cidadãos das bacanais, as companhias cômicas e os grupos das escolas e universidades.

A peça mais popular do período foi *Robin Hood.*

Com a decadência do drama religioso surgiram outros tipos de peças, coincidindo com a acentuação do gôsto pelo estudo do grego em Oxford. A elite recebeu uma contribuição inestimável do Continente, positivada pelos cursos de Erasmo, daí partindo o desejo de elevar o drama ao mesmo plano dos outros gêneros literários, a própria Elisabeth tomando parte ativa nesse renascimento. O amor ao teatro estendeu-se a tôdas as classes, ao mesmo tempo que se despertava o interêsse pela balada e os romances de cavalaria, de que é exemplo a peça *A Morte do Rei Artur,* de Malory.

O interlúdio é uma das mais antigas formas do drama nativo e o mais célebre escritor dêsse gênero foi John Heywood, nascido em 1497 e falecido em 1580. Católico fervoroso, havia sido menino de côro na Capela Real de Londres. Reagiu contra o protestantismo e exilou-se no Continente, onde morreu. Suas peças mais conhecidas são: *O Jôgo do Casamento entre Johan, o Marido, Tyb, sua espôsa, e Sir John, o Padre, O Jôgo do Perdão e do Frade* e *Os Quatro Padres.* Quase nada tinha de original pois suas longas passagens eram tomadas de Chaucer.

Pouco a pouco os assuntos foram se estendendo, conduzindo os escritores para um crescente realismo. Surgiram peças como: *O Rei João,* de Bale, extraída da história inglêsa; *Appius e a Virginia,* de autor desconhecido, da história romana; *Interlúdio do Vício Referente a Orestes,* de Pikering, da lenda grega; *A Lamentável Tragédia Cheia de Combinações de Alegria, Contendo a Vida do Rei Cambyses da Pérsia,* de Preston, de fonte oriental. Eram tôdas escritas em versos rimados, sem divisão em atos ou cenas.

Mas antes de surgir o drama nacional, no entanto, o teatro teve de passar pelo período das representações das obras clássicas em latim. O período foi iniciado com uma comédia de Plauto, pelos alunos da Escola de São Paulo, em 1520. Em 1530 surge a tradução de *Andria,* de Terêncio, e começa uma verdadeira mania de imitação, iniciada por Nicholls Udall, que escreveu várias peças baseadas nos temas clássicos.

A primeira e verdadeira comédia inglêsa escrita em versos foi *Ralph Reister Deister,* de Nicholls Udall, mas as peças de Plauto foram incorporadas ao repertório das Academias e Universidades, surgindo escritores como George Gascoigne, John Still, John Bridges e William Stevenson. No entanto, a influência dos modelos clássicos se manifesta mais na tragédia do que na comédia, surgindo a primeira tragédia inglêsa em 1561:

Gorboduc. Os três primeiros atos foram escritos por Thomas Norton e o restante por Thomas Sackville, utilizando os elementos medieval e clássico e escrita em versos brancos.

A influência francesa, nessa época, também se fêz sentir, através das obras de Robert Garnier. Enquanto Thomas Kid escreve *Cornelia* e *A Tragédia Espanhola,* Thomas Hughes e Francis Bacon tratam de temas ligados a assassínios, adultério e parricídio. Em *Os Infortúnios do Rei Arthur,* de Bacon, surge pela primeira vez no drama inglês o fantasma, constante do teano elisabethano. Samuel Denis escreveu duas tragédias: *Philotas* e *Cleópatra,* em versos rimados, com observância das unidades clássicas.

Mas essa espécie de drama tornava-se cada vez mais contrária ao gênio da nação. O nôvo drama começou a surgir no fim do século XVI e era uma combinação de retórica e sangue, dos temas clássicos com os românticos.

E foi então que nasceu a "tragédia de sangue", com o seu primeiro exemplo: *Locrina,* atribuída a George Peele, encerrando a idéia dramática verdadeira de que a ação é a parte essencial de uma peça. Suas características eram o amor romântico, a bela mas infeliz mulher, o veneno, os solilóquios, o suicídio e o vilão.

Houve também uma variante dêsse tipo de tragédia, a "tragédia doméstica", que surgiu do aproveitamento, em têrmos dramáticos, dos crimes da época. O pioneiro dêsse gênero foi o historiador Henslowe, que derivou, inclusive, para as "peças carpideiras", cujos exemplos mais notáveis são *Arden de Faversham* e *Aviso para as Mulheres Belas,* ambas atribuídas a Shakespeare, além de *Uma Mulher Morta pela Ternura,* de Heywood, e *Duas Tragédias em Uma,* de Robert Yarington.

A peça histórica também estêve muito em voga no século XVI. A princípio era mais um poema épico do que uma composição dramática, mas o seu desenvolvimento é assinalado, na seguinte ordem, pelas peças: *Rei João,* de John Bale; *A Perturbação no Reino do Rei João,* do mesmo autor, e *Rei João,* de Shakespeare. Outras peças históricas dignas de menção: *Ricardo III,* escrita em latim por um certo Dr. Legge; *As Famosas Vitórias de Henrique V* e *A Luta das Duas Famosas Casas de York e Lancaster,* de autor desconhecido. Mas a crônica tornou-se um verdadeiro drama com *Eduardo II,* de Marlowe.

Houve peças sôbre heróis populares, como: *Sir Thomas Moore e A Vida* e a *Morte de Thomas Lord Cromwell;* peças sôbre aventuras de piratas e viajantes, sendo a mais célebre *A*

Batalha de Alcazar, de Peele, a respeito da vida aventureira de Thomas Stukeley.

Não havia linha divisória entre a comédia romântica e a pastoral e seus elementos mais importantes eram aventuras felizes, atmosfera de alegria e romance, humor. Dramaturgos dêsse tipo foram Greene com *A Agradável Comédia da Linda Ema* e Anthony Munday. A mais célebre peça é *O Diabólico Casamento de Edmonton,* de autor desconhecido, sendo Samuel Daniel o mais célebre autor do gênero.

Havia também uma comédia curta, como variante da pastoral, e foi trazida da Itália por John Lily. Êle mesmo escreveu oito peças, sendo *Endimião* a mais importante.

Foi a época também das mascaradas, espetáculo composto de quadros, música, balé, cenários pintados, riqueza de costumes e surprêsas cênicas. O êxito do gênero é devido a um diretor de cena: Inigo Jones.

Dava-se a certos autores o nome de poetas da Universidade porque chegaram ao teatro munidos de uma cultura mais sólida, como John Lily, conhecido não sòmente por suas peças mas por sua novela *Euphues,* dela surgindo o *eufuísmo;* Thomas Kid, que se distingue principalmente por ser o autor de *Uma Tragédia Espanhola,* baseada no tema da vingança; Christopher Marlowe, o mais importante, filho de sapateiro, estudante de Cambridge, tendo renegado a carreira de sacerdote para tornar-se ator.

Sabe-se que Marlowe, perseguido pela polícia, por motivos políticos, terminou sendo morto numa taverna. Sua primeira peça encenada foi *Tamburlaine,* introduzindo no palco inglês o uso do verso sôlto. A sua peça mais célebre é *Fausto,* mas seus processos dramáticos violentos atingem o ápice em *O Judeu de Malta,* embora sua melhor peça seja *Eduardo II.*

Outros dramaturgos importantes são: George Peele, de grande fecundidade, cuja melhor peça é *David e Bethsabá;* Robert Greene, mais conhecido por sua terrível inimizade a Shakespeare, seu talento estando nas peças de costumes, das quais a mais célebre é *O Monge Bacon;* Thomas Nash e Henry Chettle encerram a lista dos poetas de Universidade.

O apogeu dos dramaturgos contemporâneos e sucessores de Shakespeare está compreendido na primeira década do século XVII, o mais glorioso período da história do drama inglês. Para começar temos Ben Johnson, homem de enorme saber, poeta laureado, soldado de Flandres e ator. Suas peças se dividem em três grupos: comédias realistas, cujo exemplo mais importante

é *Cada Homem com o Seu Humor* e que inaugurou a escola realista na Inglaterra; as tragédias, sem grande importância; e as mascaradas. Suas peças retratavam os tipos contemporâneos e a mais importante é *Volpone*. Poeta oficial, bebedor, espadachim, sofreu no fim da vida privações e misérias.

Francis Beaumont e John Fletcher escreveram sempre de parceria e gozaram de imensa popularidade, sendo os melhores representantes da peça romântica nesse período, escrevendo cinqüenta e duas peças. As principais são: *Filaster, Rei sem o Ser* e *Tragédia de uma Donzela.*

Thomas Decker como homem foi um grande boêmio que passou três anos na prisão por dívidas. Como dramaturgo sua maior preocupação era retratar o meio ambiente, principalmente as classes baixas, com uma tendência acentuada para o melodrama. Exemplos: *A Prostituta Honrada* e *A Festa de um Sapateiro.* Seu nome é bastante lembrado por causa da polêmica que travou com Ben Johnson, chamada "guerra dos teatros".

Philip Massinger escreveu ao todo dezesseis peças, foi um mestre na construção dramática e sua peça mais célebre é *Uma Nova Maneira de Pagar Nossas Dívidas;* John Marston, durante oito anos, foi uma figura preeminente no mundo teatral londrino, abandonando o teatro em 1606 por causa de sua inclinação religiosa, terminando por ordenar-se; Thomas Middleton, cujas peças refletiam o mundo das classes baixas, com a preocupação do sexo, as cenas sendo as mais realistas possíveis, sinal da época de decadência ainda mais agravada pela proximidade da guerra civil; John Webster, Torunreur e Shirley pouco adiantaram ao drama inglês.

Dêsse período de decadência, John Ford é a figura mais importante. É chamado de "o dramaturgo dos corações partidos", do ciúme, da vingança e dos conflitos entre o vício e a virtude. Sua peça mais importante: *É uma Pena que Ela Seja uma Prostituta.*

O teatro como diversão foi uma inovação da vida social elisabethana, quando houve um verdadeiro florescimento de companhias. O Estado fornecia licença aos nobres para montarem suas companhias intituladas *servants,* que podiam representar apenas em caráter particular. A primeira licença emitida por Elisabeth foi para os *servants* do Duque de Leicester, em 1574, à frente dos quais se achava o ator James Burbage. Em 1578,

mais seis companhias foram licenciadas: Os Meninos da Capela Real, Os Meninos de São Paulo, Os Servos de Lord Chamberlain, Os Servos de Lord Warwick, Os Servos do Duque de Leicester e Os Servos do Duque de Essex. Em 1567 começou a febre de construção de teatros, sendo os mais célebres: o da Rosa, o do Cisne, do Globo e o da Fortuna. Os espetáculos eram realizados à tarde e o início da peça anunciado por um arauto, o preço variando de acôrdo com o teatro, a peça e os atôres, de 1 a 6 *pence*.

As salas de espetáculos, na verdade, nada tinham de complicado, incluindo o próprio palco, inspiradas nos currais de pousada, dispostas em forma circular, possuindo três andares. A cena, mais ou menos da altura de um homem, avançava sôbre o pátio, de forma que os espectadores se dispunham nos seus três lados. Ao fundo, abriam-se duas portas, ambas possuindo um balcão onde certas cenas eram representadas, servindo, além disto, para os músicos ou para acomodar espectadores de alta linhagem que não desejavam misturar-se com o público. Tôda a cena era resguardada por uma coberta que avançava do fundo até a frente, apoiando-se sôbre as colunas de sustentação. No ponto mais alto havia um mastro com as insígnias do teatro — *O Cisne, A Rosa, O Globo*. Lá também os arautos anunciavam o início do espetáculo. Uma cortina, colocada entre as colunas anteriores, dividia a cena em quatro partes; diante da cortina, o proscênio; atrás, a cena pròpriamente dita; mais além, as paredes do fundo que, muitas vêzes, abriam-se para mostrar determinadas cenas, como a do túmulo de Julieta; e a localidade dos músicos, como já vimos, que poderia servir para a cena do balcão de Romeu e Julieta.

Diz Javier de Farias: "As decorações — construções, árvores, pertences, móveis, troncos, armas etc. —, assim como o vestuário, eram de um extraordinário realismo e de um grande luxo. O ritmo da representação, muito rápido, fazia de tais espetáculos, nos quais se intercalavam danças e cantos, o paraíso do ator. Tudo estava subordinado a êle e para fazer direta sua relação com o público o palco avançava sôbre o pátio. O lugar da ação jamais foi precisado senão por uma indicação muito simples, uma casa, uma rua, um lugar, existindo numerosos casos nos quais nem ainda esta referência se fazia: a ação da obra não transcorria neste ou naquele lugar, mas simplesmente no teatro".

As mulheres respeitáveis não compareciam aos teatros públicos e quando o faziam punham uma máscara ou se cobriam

com um véu, a fim de que não pudessem ser identificadas. Um letreiro anunciava a cena que se ia desenrolar, não havendo cenários pròpriamente ditos que indicassem o lugar da ação. Convém salientar que a Inglaterra foi o último dos países a aceitar mulheres no palco, sendo os papéis femininos desempenhados por rapazinhos que ainda não tivessem mudado de voz.

William Shakespeare surgiu na cena inglêsa em 1592, a princípio como ator da companhia de Burbage e depois como fornecedor de peças, isto é, com adaptações de velhas histórias e aproveitamento de temas já existentes. Em seguida começou a criar suas peças, mas o reconhecimento do seu gênio só se processou a partir dos fins do século XVIII.

Existem dúvidas a respeito da identidade de Shakespeare como autor das peças que produziu. Há estudos destinados a provar que êle era, apenas, um *factotum,* isto é, que emprestava o seu nome para algum outro que não desejava aparecer por motivos políticos ou outros. A êsse propósito citam-se, como sendo autores das obras atribuídas a Shakespeare: Bacon, Rutland, Derby e Oxford. Isto, afinal de contas, não tem nenhuma importância, pois o que nos interessa não é o homem, mas a obra que é, sem dúvida, um dos maiores monumentos artísticos já legados à humanidade.

Shakespeare era filho de um cervejeiro e nasceu em Stratford-on-Avon, a 23 de abril de 1664. Casou-se muito jovem, depois de haver cursado o colégio da sua cidade, onde foi assaltado por uma verdadeira febre de leitura. A princípio o jovem poeta esforçou-se por adquirir as belas maneiras do humanismo, imitando os poetas da côrte, os refinados, os mestres do eufuísmo. É dessa época que datam seus poemas, escritos com aquêle gôsto, *Vênus e Adonis* e *Violação de Lucrécia.*

Suas primeiras obras dramáticas foram apenas obras alheias reescritas, mas nelas já se notavam os traços essenciais; a leveza e a universalidade, demonstrando desde o início um absoluto desprêzo pela originalidade, dirigindo-se ao gôsto do público. Foi êle, afinal, que com uma crônica inglêsa como *Henrique IV* ligou a Idade Média à tradição nacional.

Lançou-se, então, a tudo o que podia inspirá-lo. Supera os horrores de Kid e Marlowe com *Titus Andronicus;* inspirado no diálogo refinado e nos jogos espirituais de Lily, escreve *Penas de Amor Perdidas;* os humanistas tinham pôsto em moda a imitação do teatro antigo e sôbre Plauto êle adaptou

livremente *A Comédia dos Erros;* Greene lançara a comédia de intriga romanesca à italiana e êle escreve *Os Dois Cavalheiros de Verona.*

E foi com certeza por causa disto que surgiu a revolta de Greene, que lançou um ataque veemente contra Shakespeare, chamando-o de John Factotum e acusando-o de "ocultar um coração de tigre sob a pele de um ator". Daí partiu a dúvida sôbre a sua personalidade, coincidindo, aliás, com a progressão de sua crise religiosa.

Greene morre em 1592, Marlowe é morto em 1593, Kid morre em 1594, Lily retira-se da cena. Peele entrega-se ao deboche, Lodge ocupa-se da medicina, Nash transforma-se em sátiro; Shakespeare fica sòzinho e reina até o fim do século.

Ultrapassa o gênero espiritual, gracioso e romanesco de Lily e Greene com uma primeira série de maravilhas, de obras-primas refinadas: *Sonho de uma Noite de Verão, O Mercador de Veneza, Muito Barulho por Nada, Como Quiserdes, A Noite dos Reis.* Ao mesmo tempo termina seu ciclo nacional iniciado com *Henrique VI*: *Ricardo III, Ricardo II, O Rei João, Henrique IV* e *Henrique V.* A rigor a primeira das suas grandes tragédias foi *Romeu e Julieta,* mas retomando o tipo que inventara — Falstaff — escreve *As Alegres Comadres de Windsor,* comédia burguesa que acaba feèricamente. Entramos então em outro século e sua arte adquire tôdas as virtudes da maturidade, fôrça, amplidão, gravidade, mestria depurada, enquanto o homem perde a segurança da juventude, o ardor, a esperança, as ilusões e a confiança. E como decorrência disto os dramas tornam-se terríveis e as comédias não são mais alegres. É a época de *Hamlet, Otelo, Rei Lear, Macbeth, Timão de Atenas, Júlio César, Antônio e Cleópatra, Coriolano* e a peça mais significativa da mudança, que parece uma réplica a *Romeu e Julieta*: *Troilus e Cressida.*

É aqui que Shakespeare vai de encontro ao gôsto do público, à moda das histórias de vinganças ferozes e tenebrosas. Foi justamente por isto que os humanistas, fazendo de Ben Johnson o campeão da arte regular, investiram contra Shakespeare, considerando-o como o irregular que despreza as regras, as unidades, a decência e a verossimilhança.

Tudo indica que nessa época êle sofreu desgraças pessoais. Além da morte do pai, seus *Sonetos,* por outro lado, fazem-nos crer num drama, numa traição de amizade, ou melhor, de amor. Mas o último período de sua obra, aos quarenta e cinco anos, reflete a serenidade, a paz e a indulgência. É um período muito

curto, que deu obras como *Péricles, Cimbelina, Conto de Inverno* e *A Tempestade.*

Aos quarenta e sete anos retira-se para Stratford, onde vive, parece, rico e em paz, morrendo com cinqüenta e dois anos, em 1616.

Sua obra foi recolhida por seus amigos os comediantes que publicaram a primeira edição in-fólio em 1623. Ben Johnson escreveu uma ode para essa edição. Dizia êle: "Se a natureza é a matéria do poeta, é sua arte que lhe dá a forma. O trabalho faz o poeta, tanto quanto o nascimento; e êste foi o seu caso. Aquêle que compôs estâncias eternas soube trabalhar na bigorna das Musas, voltou a manejar várias vêzes seus próprios versos, corrigiu também seu caráter, porque o verdadeiro poeta se faz: não nasce sòmente. Tu és a prova, meu Shakespeare". E depois: "Êle não pertencia ao seu tempo, mas a todos os tempos".

CAPÍTULO 11

A arte dramática francesa no século XVIII: Regnard e Dancourt, Lesage e Crébillon. Voltaire. Marivaux e a influência italiana. Os inovadores. Diderot, Sedaine e Beaumarchais. A Comédie-Française.

Em Atenas, as obras-primas foram apresentadas sôbre tablados provisórios e os teatros só começaram a ser construídos quando o gênio dramático desapareceu; em Roma foram erguidos imperecíveis monumentos quando, após a passagem de Plauto e Terêncio, a arte dramática extinguiu-se; na França, porém, quando surgiram Corneille, Racine e Molière, já existiam três casas de espetáculos e isto foi o que caracterizou o teatro francês, do ponto de vista do espetáculo, ou melhor, das condições para o espetáculo, já no século XVII.

O Hotel de Borgonha foi a primeira companhia profissional que substituiu a antiga Confraria da Paixão, sempre em concorrência com o Teatro do Marais, enquanto a Companhia de Molière, autorizada pelo rei em 1658 sob o nome de *Troupe de Monsieur,* era transformada em Companhia do Rei e depois em Companhia dos Comediantes Franceses. Nesse momento é a única que, de fato e de direito, representa e pode representar obras em francês.

Lulli obtém um privilégio equivalente para as obras musicais — a ópera —, que haviam aparecido na França em 1671, enquanto os comediantes italianos se alternam com os franceses no Teatro Guénégaud.

No dia 8 de agôsto de 1680 a Companhia do Hotel de Borgonha é anexada à do Rei, transformando-se de maneira oficial na Comédie-Française.

As companhias italianas haviam aparecido na França no século XVI: os Gelosi, chamados por Catarina de Médicis, em 1576, e depois em 1588, tendo sido expulsos a pedido dos comediantes franceses. Em 1613 Maria de Médicis chamou os Fideli, e Mazarino em 1644 a notável companhia onde brilhava Scaramouche.

Até 1684 representavam sempre peças improvisadas em sua língua, mas a partir do momento em que ocupam o Hotel de Borgonha começam a intercalar em suas comédias a princípio frases em francês e em seguida cenas completas. Houve um protesto por parte dos Comediantes Franceses. O rei chamou Baron, pela Comédie-Française, e Dominique, pela Comédia Italiana, contando-se da audiência: "Baron falou primeiro em nome dos Comediantes Franceses; mas quando chegou a vez de Dominique: "Sire, disse êle ao rei, como devo falar? — Fala como quiseres, respondeu o rei. — Não é preciso mais, replicou Dominique, ganhei minha causa". Baron quis reclamar, mas o rei julgou procedente o ardil, dizendo que já se havia pronunciado e que não voltaria atrás. Desde êsse tempo os Comediantes Italianos representaram peças em francês".

Representavam no Hotel de Borgonha, durante tôda a semana, com exceção das sextas-feiras, fazendo rir por meios físicos ou mecânicos, graças aos esboços de Evaristo Gherardi sôbre os quais improvisavam. Mas continuaram a ser atacados por todos os modos, principalmente quanto à sua indecência ou insolência. Até que em 1697 receberam o tiro de misericórdia, ao montarem uma peça chamada *A Falsa Virtude,* da qual se aproveitaram os seus inimigos para dizerem que estavam difamando e ridicularizando Madame de Maintenon. Depois de três ou quatro representações receberam ordens para fechar seu teatro e abandonar o reino no prazo de um mês. Só voltaram à França em 1716, depois da morte de Luís XIV.

Mas os comediantes franceses não puderam respirar, porque afastados os italianos permanecia a concorrência dos teatros de feira que, embora pagassem um impôsto ao Hotel de Borgonha e de serem proibidos de misturar a música às suas representações por causa do privilégio concedido a Lulli, desviavam muito público.

Um ator chamado Raisin obteve de Luís XIV permissão permanente para a sua companhia, que intitulou gloriosamente

de Companhia do Delfim, importante porque foi nela que apareceu, com a idade de onze anos, o maior ator do século: Baron.

Organizada a Comédie-Française tenta abater as companhias ambulantes. Derruba-se o palco que tinham feito construir na feira de Saint-Germain e as proíbem de representar. As companhias ambulantes contornam o obstáculo fazendo representações infantis, com atôres de madeira: as marionetes. Tinham apenas o direito, durante o tempo da feira, a um estrado sem pintura nem cenário, onde podiam apresentar bailarinos, peloticueiros e um só ator. Nada de música por causa da Ópera, nada de diálogo por causa da Comédie-Française e nada de pantomima por causa dos italianos.

Quando os italianos desapareceram, herdaram seu repertório e o seu público, mas com tôdas as outras restrições. Em 1706 tôda esta pequena guerra passou para o contrôle da polícia, exercendo-se a censura através dos podêres administrativo e eclesiástico. De qualquer modo os teatros ambulantes, nessa altura, mereceram a ajuda do público, a amável indulgência da polícia e os favores de certos autores. Sòmente Lesage, entre 1713 e 1739, deu aos teatros de feira duzentas peças.

Em 1722 os diálogos foram proibidos pela Comédie-Française, mas em compensação em 1739 o famoso Nicolet obteve permissão para alugar uma sala no *boulevard* e nela se instalar. Mas isto pràticamente marca o fim dos teatros de feira, nascendo o *Boulevard do Crime*.

Inicia-se, assim, um nôvo período, precisamente em 1740, por ocasião da reforma da Comédie-Française. Dois anos antes Diderot havia dado duas peças, marcando êsse período de herança das fontes e das instituições da idade precedente. Mas êsse período, a rigor, começa depois da última obra-prima clássica: *Athalie*. Atinge, então, o ano de 1760, quando começa o período de transição que vai até 1825, da arte clássica ao romantismo. A tragédia se esgota, mas a comédia, mais livre, vê aparecerem dois herdeiros de Molière: Regnard e Dancourt. A tragédia e a comédia possuem, além dêles, cada uma, um talento original: Crébillon e Lesage.

Jean-François Regnard, parisiense, nasceu em 1655. Viajou tôda a Europa e, como Cervantes, foi escravo em Argel. De volta a Paris escreveu uma narrativa das suas viagens, incluindo a Lapônia, e uma peça que levou aos italianos. Teve sucesso e escreveu outras, trabalhando durante sete anos para essa companhia. Os Comediantes Franceses o acolheram com *La Séré-*

nade, Attendez-Moi Sous l'Orme. Escrevia de parceria com Dufresny, com quem brigou quando, juntos, quiseram escrever *Le Joueur.* Cada um escreveu o seu e Regnard levou sua peça aos franceses em 1696. Outras peças para a mesma companhia: *Le Distrait, Démocrite, Le Retour Imprévu, Les Folies Amoureuses, Le Légataire Universel.* Morreu em 1740.

Sua melhor peça é *Le Joueur,* cuja característica principal é a alternância entre o sério e o cômico. Em Regnard o cômico é, ao mesmo tempo, um sinal e um fruto de saúde moral. "Um autor cômico verdadeiro é por necessidade um pessimista que se indigna em nome de um ideal moral, numa sociedade onde subsiste uma massa bastante grande de moral e de virtude para que o auditório se indigne e corrija com êle. A comédia não é possível sem uma virtude, uma moral, uma fé, provàvelmente uma religião e certamente uma sociedade civilizada. O selvagem, o bárbaro, não sabe rir. Como a todo o momento a vida o contradiz, êle se aborrece. Ou então, se está contente, é que é estúpido. O romantismo não ri mais, choraminga. O romantismo mata a comédia porque mata a boa saúde e o bom humor".

Regnard foi um dos autores mais atacados pela crítica. Lemaitre confessa ter sempre achado *O Legatário* "passàvelmente aborrecido" e *As Loucuras Amorosas* "francamente insuportáveis". Realmente não há, em sua obra, caráter profundo nem tipo imortal, mas tem duas qualidades: é um admirável entretenedor e um escritor muito bom. Sarcey, ao contrário de Brunetière, que julgava Regnard macabro, achava-o alegre, mesmo em *O Legatário* onde êle brinca com a morte.

Um comentarista, escrevendo a respeito da mudança de espírito entre uma época e outra, escreveu: "Bem sei que hoje, nos livros de certos romancistas da nova escola, a descrição das nossas misérias e necessidade fisiológicas não mais faz rir. Ao contrário. São tomadas a sério e mesmo encaradas sob o ponto de vista trágico. Por que essas coisas que divertiam nossos pais são tomadas pelos jovens com tanta gravidade? Por que a idéia de um clíster não os põe mais em alegria? É que no fundo nossos pais estavam impregnados de crenças espiritualistas. A partir disto, as misérias do seu corpo podiam tornar-se engraçadas para êles: não se sentiam humilhados com elas. Sabe-se que as brincadeiras escatológicas não estão absolutamente banidas das conversas entre eclesiásticos. São uma afirmação desviada da crença na alma. Mas quando só se acredita no corpo,

tudo nêle torna-se considerável e digno de considerações, e os dramas da digestão não devem ser tratados com mais ligeireza que os do sentimento ou da inteligência".

Dancourt nasceu em Fontainebleau em 1661 e começou a escrever em 1685, para morrer em 1725. Foi autor brilhante e ator também, pela habilidade e pelo espírito. Suas peças são mais quadros que as assemelham à estrutura das revistas de hoje.

A seu respeito disse Petit de Julleville: "Êle se inspira quase sempre no ridículo da vida social e sobretudo parisiense. Se o rei proíbe os excessos do jôgo, Dancourt faz representar *La Désolation des Joueuses*. Se um italiano atrai a atenção de Paris inteira com uma tômbola onde os sócios ganham tôdas as grandes paradas e os nativos um jarro de flôres, faz representar *La Loterie*. Quando Paris se apaixona por um passeio ou por um restaurante, por uma festa campestre ou uma estação de águas, escreve *Le Moulin de Javelle, Les Fètes du Cous, La Foire de Bezons, Les Vendanges de Suresnes, Les Eaux de Bourbon, La Foire Saint-Germain*. A crônica judiciária, a volta dos oficiais após a paz de Ryswick, o sucesso de um livro (*Le Diable Boiteux*), lhe inspiram vinte pequenas peças, a maior parte em um ato, onde êle ilumina vivamente um canto da sociedade do tempo".

A virtude suprema de Lesage consiste na criação de um tipo: Turcaret, embora sua carreira teatral tenha sido bizarra. Nasceu na Bretanha, em 1668, e ficou desconhecido até os quarenta anos. Em 1707 tornou-se conhecido por um romance — *Le Diable Boiteux* — e uma peça: *Crispin Rival de Son Maître*. A peça era uma comédia de intriga excelente e foi representada pelos Comediantes Franceses, obtendo um grande sucesso. Em seguida, representaram *Turcaret*, em 1709. Os financistas queriam proibir a peça, mas o Delfim impôs a obra e o público ficou do seu lado. Depois dêsse sucesso parecia que Lesage era o sucessor de Molière, mas brigou com os Comediantes Franceses e só escreveu para os teatros de feira: duzentas peças que o vento levou. Escreveu *Gil Blas* e morreu em 1747.

Gil Blas e *Turcaret* começam, no século XVIII, uma literatura verdadeiramente nova. Diz-se que Lesage marca a che-

gada do realismo e para compreendê-lo é preciso notar os três traços dominantes do seu caráter: burguês, moralista e autor dramático. Nascido e educado na província, depois de obter sucesso transformou-se no fornecedor da viúva Baron, empresária de espetáculos, que lhe concede uma pensão de quatro mil libras; escrevia como os homens do século XVII, sendo moralista por gôsto e ao gôsto daquele século; era um homem de teatro e mesmo seus romances são conduzidos como comédias.

O único trágico, ao lado de Voltaire, digno de menção, é Prosper Jolyot de Crébillon, que nasceu em 1674 e estreou em 1703 com *Idoménée*. Era pouco fecundo, escreveu apenas seis outras peças até 1726, quando retirou-se da cena. Voltou em 1742 com *Catilina*, depois nôvo silêncio de doze anos, rompido em 1754 com sua última tragédia: *Le Triumvirat*. Concebeu a tragédia como uma ação funesta, sendo o terror sua única fôrça.

O verdadeiro nome de Voltaire era François-Marie Arouet. Nasceu em Paris, filho de burgueses, foi discípulo dos jesuítas no Colégio de Harcourt e obteve seu primeiro sucesso com uma peça de teatro, *Édipo*, em 1718, aos vinte e três anos. Seu último sucesso, em 1778, também será com uma peça de teatro: *Irène*. Em sessenta anos escreveu vinte e sete tragédias e muitas comédias.

Sua obra cômica só é lembrada com zombaria. Por outro lado, sua obra trágica não é o melhor de sua glória se não fôssem *Zaíra* ou *Mérope* que o classificaram como um grande escritor, principalmente porque as peças são em versos e êle não é grande poeta, mas um excelente prosador. Sua grande fraqueza, aliás, foi jamais ter atingido o cimo nos gêneros sérios. A êsse propósito, disse Diderot: "Voltaire não é senão o segundo em todos os gêneros".

"Apenas na sua época deu a ilusão de ser um grande trágico, igual aos mestres Corneille e Racine. A tragédia, como se sabe, morreu com *Athalie* e durante mais de cem anos surgiram imitadores e outros ainda que tentaram criar um nôvo gênero do qual surgiu o drama". Voltaire pertence à segunda categoria. "Fêz tudo quanto foi possível para reanimar e renovar a tragédia. Primeiro variou e estendeu os assuntos. Racine havia mostrado turcos e Corneille, hunos. Voltaire mostrou chineses e — audácia incrível — franceses, primeiro em *Zaíra*

e depois em *Adelaide du Guesclin* e em *Tancredo*". Êle via "a fonte de um gênero que nos é desconhecido e do qual precisamos. Quer alcançar a universalidade escrevendo tragédias onde entram gregos, romanos, árabes, babilônios, peruvianos, etc. Varia e estende o registro dos efeitos, principalmente o efeito físico".

Lekain, seu principal intérprete, foi o primeiro a vestir os personagens com as côres dos seus países. Para coroar uma de suas campanhas um gentil-homem amador de teatro — o conde Lauraguais — comprou por vinte mil libras, aos comediantes franceses, o privilégio de admitir na própria cena espectadores que pagavam".

Duas vêzes já (*Eriphyle* em 1732 e *Sémiramis* em 1748) Voltaire mostrara aos franceses um fantasma em cena, o que devia ser muito incômodo na cena cheia de espectadores. O fantasma lhe viera do drama elizabethano, pois tendo estado na Inglaterra, por causa de uma rixa com um senhor a quem ridicularizara, de lá com certeza trouxe êsse elemento próprio daquele teatro. Trouxe também a glória de revelar Shakespeare aos franceses, mas depois terminou tratando-o de bárbaro. Mas com Shakespeare aprendeu muita coisa: o fantasma, o ciúme oriental, que transpõe de *Otelo* para *Zaíra,* e a crônica nacional. Êle mesmo confessa no prefácio de *Zaíra*: "É ao teatro inglês que devo a ousadia de pôr em cena os nomes dos reis e das antigas famílias do reino".

Era um homem de manias. Uma delas era a de refazer as peças de Crébillon. A isto juntou-se a imitação do teatro inglês, principalmente do dramaturgo Adison, que em 1713 escreveu um *Catão,* peça-tipo, em que procurou guardar tôdas as regras, disto resultando um estilo de eloqüência preconcebida e artificial. Pois Voltaire está no mesmo caso. Também impregnou-se pelas peças romanas. E impregnado de ardor cívico escreveu *A Morte de César,* tragédia sem amor e sem mulher que é um exercício de humanista, um dever de eloqüência, de moral e de política. A peça foi representada no Colégio de Harcourt, onde fôra educado pelos padres, porque desde *Édipo* os padres e os reis tinham ouvido coisas desagradáveis e êle quis agradá-los. Mas afinal de contas tudo era jôgo de palavras, porque Voltaire jamais foi revolucionário. Ao contrário: era monarquista e até submisso. Execrou Rousseau e usou de tôda a sua influência contra êle. "Voltaire é burguês, clássico, conservador, monarquista e francês médio até a medula dos ossos. Só não é católico".

Em *Édipo,* diz dos padres: "Nossa credulidade é tôda a sua ciência". *Mahomet* é destinada a demonstrar que tôdas as religiões são fundadas sôbre a prestidigitação. *Os Adoradores do Fogo* ou *A Tolerância* é uma crítica severa: "Penso como cidadão, ajo como imperador, odeio o fanático e o perseguidor".

"Sua maneira de pensar como cidadão é singular. Ao mesmo tempo em que ataca a religião de todo o coração, vangloria-se de tê-la honrado, servido, defendido. *Zaíra* e *Alzira,* para êle, eram as únicas tragédias cristãs do século e chegou a atacar *Athalie* como culpada de obscurantismo e clericalismo. Homem cheio de paixões, um dia corria atrás do sucesso, empenhando-se em variar os assuntos, em renovar o interêsse, em enriquecer a *mise-en-scène;* no outro dia, só pelo prazer de ser desagradável a Crébillon, refazia suas tragédias.

Por isto teve uma carreira cheia de altos e baixos. *Édipo* foi um triunfo; *Artémise,* um fracasso; juntou os pedaços, mudou os nomes e fêz *Marianne,* um sucesso em 1724; *Eriphile* foi saudada como uma obra-prima, mas *Adelaide du Guesclin* como uma droga; seu maior sucesso foi *Mérope,* em 1743; *Os Adoradores do Fogo* nunca foi representada; *Atrée et Thyeste* e *Lois de Minos,* idem, assim como *Hernani* e *Don Phèdre.* De repente, um final em apoteose, com *Irène.* Voltava a Paris depois de vinte anos de patriarcado feudal em Ferney e a cidade aclamava o prosador de *Candide.* "Parisienses, dizia êle, vós me fazeis morrer de prazer".

"Infelizmente para êles, não morreu de prazer, mas de uma horrível doença, dois meses depois. A morte e o que depois se seguiu constituíram uma incrível mistura de trágico e cômico. Primeiras desavenças com o padre de Saint-Sulpice que recusa a sepultura, seguidas de demarches prodigiosas para que êsse inimigo do fanatismo obtivesse as pompas e os ritos do catolicismo. Voltaire é embrulhado e fechado numa carroça com um lacaio que foi encontrado inanimado. Jurou-se aos monges de uma abadia que êle havia morrido reconciliado com a Igreja e enterraram-no, mas o bispo de Langres soube do fato, mandou desenterrá-lo e enviá-lo a Ferney. Foi aí que, durante a Revolução, foram procurá-lo para colocá-lo no Panthéon, mas as coisas mudaram, desenterraram-no pela quarta vez, a última, porque suas cinzas foram lançadas ao vento. Houve outras cenas espantosas nessa tragicomédia. Os Enciclopedistas se empenharam em obter para o morto as preces da Igreja, tratou-se de enganar o sacristão da igreja dos Agostinhos, pedindo uma missa coletiva para os Acadêmicos mortos durante o ano, mas o vigário

descobriu o nome de Voltaire e recusou-se a celebrá-la. Como vingança, as Lojas Maçônicas organizaram um fogo de artifício onde se veria a filosofia aparecer triunfante sôbre as ruínas fumegantes do fanatismo, mas a peça falhou, sòmente o fanatismo foi iluminado e a filosofia permaneceu opaca e esfumaçada.

"Ninguém foi mais burguês, conservador, civilizado, europeu à moda antiga. Semeou idéias cujas conseqüências o teriam feito gritar como um diabo. Sem querer, contribuiu para o advento da Revolução. Cabeçudo clássico abriu, sem se aperceber, com seus chineses, fantasmas, envenenamentos, uma porta pela qual os românticos passaram com armas e bagagens. Êle que queria salvar a tragédia em face do drama nascente mostrou com o seu exemplo que o teatro clássico estava morto. Suas peças, no entanto, possuem algum mérito, valendo o que se fêz de melhor quando a arte clássica esgotou seus gênios originais. Cheio de dons, Voltaire não possuía diversos daqueles que são essenciais para nutrir o gênio dramático. Seus personagens são romanescos, faltam-lhes êstes movimentos, êstes gritos que parecem arrancados a sêres vivos".

Vimos que a história de Voltaire liga-se à dos comediantes italianos na França e que após a morte de Luís XIV os italianos voltam à França e ocupam o Hotel de Borgonha. A companhia pertencia a Riccoboni, um personagem singular: devoto, letrado, inimigo da liberdade de costumes e da linguagem. Sua mulher, Helena Balletti, era tão refinada quanto êle. Adoravam a tragédia, sendo ambos autores e poetas.

Mas o público não ia aos italianos para ver tragédia e sim farsa, acrescendo-se o fato de que representavam num idioma estrangeiro. Por isto Riccoboni tentou criar uma comédia nova, romanesca, mais espanhola do que italiana, cheia de peripécias, mas essa tentativa não alcançou o efeito desejado. Então um certo Boindin aconselhou-o a fazer "a metade do caminho", isto é, representar peças francesas, mas os comediantes não sabiam a língua.

Autereau, um escritor, fabricou uma peça onde Lélio (personagem da *commedia dell'arte* representado por Riccoboni) falava mal o francês e onde Arlequim nem mesmo mal o falava. Assim é que nas peças *L'Amante Romanesque* e *Les Amants Ignorants* surgiu um Arlequim mudo, fazendo o inocente que desperta para o amor.

Isto é importante porque justamente o despertar do amor será o tema das peças de Marivaux e é precisamente para essa companhia que êle, aos vinte anos, levará sua primeira peça.

Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux nasceu em Paris em 1668, mas educou-se na província. Em 1718, em colaboração com Saint-Jery, escreveu uma peça que os italianos representaram e que fracassou logo após a primeira representação: *L'Amour et la Verité.* A segunda peça foi uma tragédia, *Annibal,* representada pelos Comediantes Franceses em 1718 e que também fracassou. Com a terceira surge o verdadeiro Marivaux: *Arlequin Poli par l'Amour,* em 1720. Seus personagens mais marcantes eram a fada, seu criado Trivelin, Arlequim, Sílvia, um pastor e uma pastôra.

Os segundos papéis femininos eram defendidos por uma atriz que Marivaux vai amar e tornar imortal: Sílvia. Durante dezoito anos é para ela que vai escrever tôdas as suas obras-primas: *La Surprise de l'Amour, Le Double Inconstance, Le Prince Travesti.* Marivaux é agora conhecido como o mestre da nova Comédia Italiana, mas era a Comédie-Française que consagrava um autor.

Os Comediantes do Rei acolhem *Le Denouément Imprévu,* que fracassa em 1724; depois *L'Héretier de Village,* que também fracassa; em seguida, *L'Ile de Raison,* nôvo fracasso. E por que não mais os italianos? Porque Sílvia, tendo traído o seu marido com Marivaux, havia sido espancada de ficar doente.

Em 1727, Adrienne Lecouvreur representa a segunda versão de *La Suprise de l'Amour,* na Comédie-Française (foi seu último papel antes de morrer envenenada) e a peça é ainda nôvo fracasso; em 1728 Marivaux volta para os italianos com *Le Triomphe de Plutus;* depois com *La Nouvelle Colonie,* em 1729; com *Le Jeu de l'Amor et du Hasard,* em 1730; volta aos Comediantes Franceses em 1731 com *La Réunion des Amours* e *Les Sermons Indiscrets* em 1732 e as duas peças fracassam; volta aos italianos com *Le Triomphe de l'Amour,* em 1732, *L'Ecole des Mères* do mesmo ano, *L'Hereux Atratagème* em 1733, *La Méprise* em 1734; novamente a Comédie-Française em 1734, com *Le Petit Maître Corrigé* e dessa vez não foi sòmente um fracasso, foi um entêrro.

Mas o autor obstina-se em querer conquistar êsse público da companhia real que nada queria com êle. Em 1735 *La Mére Confidente* é um sucesso nos Italianos; e em 1736 *Le Legs* é recebida friamente nos Franceses; volta pela última vez aos Italianos com *Les Fausses Confidences* em 1737, *Les Sincères* em 1739, *L'Epreuve* em 1740. É seu período áureo; está com cinqüenta e dois anos e é acadêmico. Volta à Comédie-Française em 1744 e dá *Le Dispute,* tendo a peça saído do cartaz depois

de duas representações. Enfim, em 1746, *Le Préjugé* é um sucesso. Mas as últimas peças são esquecidas: *Le Colonie, La Provinciale, La Femme Lidèle, La Commère, Les Acteurs de Bonne Foi.*

Morreu em 1763, aos setenta e cinco anos. Curiosa carreira: uma série de fracassos na Comédie-Française, sucessos apenas razoáveis nos Italianos, não atingindo jamais o triunfo de que o século XVIII foi tão pródigo.

O teórico dos inovadores foi Diderot, mas não foi o iniciador, porque é preciso remontarmos a La Chaussée, dêste a Guyot de Merville, a Fagan, a Beauchamps, a La Motte. Mas a fonte mais recuada, agora que se pode ver o conjunto de bastante longe, vai ser encontrada em Molière.

Na longa viagem da grande comédia à comédia dramática destacou-se um filête que, indo encontrar um outro que se destacara da tragédia, formou o "drama" que, encarado como gênero de peças, pode ser definido como tragédia em prosa. Mas ao drama faltam outros elementos da tragédia: a rigidez das unidades, a sublimidade, a categoria social, etc. Tudo isto começou a nascer com La Motte, que escreveu em prosa por sistema. Destouches, por outro lado, inaugurou a comédia séria que vai se transformar no drama burguês.

Em 1727 aparece uma outra comédia, que é drama burguês, *Les Amants Réunis,* de Beauchamps, uma novidade procurada por princípio, onde se fala de *benevolência, sentimentos* e espectadores *enternecidos.* Também em prosa Fagan escreveu em 1734 *La Pupille* e quatro anos depois, em 1738, surge outro drama em prosa: *Le Consentement Forcé,* de Guyot de Merville. É nessa peça que se vê aparecer pela primeira vez um sentimento estranho ao tempo de Molière: o culto da virtude nas situações irregulares, isto é, a virtude de uma môça seduzida. "É a antecipação dos forçados e das cortesãs que iriam invadir o drama burguês. E La Chaussé é o primeiro, por sua vez, a fazer chorar na comédia, com *La Fausse Antipathie* e com outra novidade: os heróis não são mais amantes, porém marido e mulher. Eis as pessoas normais no mesmo caminho das anormais. O século XVIII pensava que esta situação, sendo normal, não poderia engendrar uma tragédia ou uma comédia e pelo menos depois da Regência estava em moda os esposos afetarem uma elegante indiferença. Os costumes começavam a modificar-se e a comédia a seguir essa modificação. Estava-se na época dos

"preconceitos vencidos". Por outro lado, os costumes, a literatura e o teatro começam a ser influenciados pelos inglêses, a partir da volta de Voltaire que fôra exilado para a Inglaterra. O gôsto pelos princípios constitucionais inglêses será uma das causas para o advento da Revolução".

Lá para o meio do século o movimento se precipita, segue-se a moda da Inglaterra e se admira tudo o que é daquele país, as influências não vindo mais de terras submetidas ao espírito católico, mas de Londres, Berlim e Genebra. Traduz-se tudo para o teatro: do bom ao mau. Surge uma reação, partindo principalmente de Voltaire e Crébillon, mas ninguém lhes presta atenção. Em 1748 Grimm chega com os alemães. Segundo Max Anghion, duas escolas, nessa época, dividiam a Alemanha: os imitadores dos clássicos franceses com Jean-Christope Cottsched à frente e os entusiastas e admiradores dos inglêses com Bodmer como chefe. "Êsses dois grupos, igualmente indignados com nossa "ignorância", empenharam-se em nos revelar as belezas da poesia germânica. Tudo leva a crer que dificilmente teriam obtido êxito em sua emprêsa sem o concurso decidido de um discípulo de Gottsched, Melchior Grimm. Êsse homem extraordinário veio a Paris em 1748 e imediatamente soube impor-se na alta sociedade e no mundo literário, adquirindo uma situação excepcionalmente brilhante. É verdadeiramente graças a êle que os escritores franceses se decidiram a tomar conhecimento dos escritos de tôda uma plêiade de poetas alemães que até então eram totalmente desconhecidos fora de sua pátria: Haller, Klopstock, Doelinger, Hagedorn, Gellert, sem esquecer Gottsched e Bodmer. Os esforços de Grimm foram poderosamente secundados por tôda a imprensa literária simpatizante com o sentimento cosmopolita. Os jornais franceses, ajudados por agentes alemães, trabalharam durante tôda a segunda metade do século para inundar a França com as obras lacrimejantes dos poetas de Weimar ou de Zurich. Quanto ao teatro alemão foi ainda Grimm quem primeiro atraiu a atenção dos dramaturgos franceses para os trabalhos de seus compatriotas. Numa notícia fornecida por êle ao *Almanach des Spectacles* de 1752, constata Louis Raymaud, podia-se ler que o teatro alemão era pelo menos tão antigo e até ao tempo do Grande Corneille e de Molière tão brilhante e mais fecundo que o teatro francês. E para o futuro, tudo autorizava as maiores esperanças. É assim, concluía o nosso informante, que desde mais ou menos trinta anos a Alemanha tornou-se um viveiro de pequenos pássaros

que apenas esperam a estação para cantar. Talvez êsse tempo glorioso para a musa de minha pátria não esteja longe. E essas esperanças iriam realizar-se com uma rapidez surpreendente. Dez anos mais tarde a poesia e a literatura germânicas estavam em moda na França como já o era há muito tempo a literatura inglêsa. E assim Grimm exulta: "Prevejo, disse êle, em sua *Correspondência,* que em três ou quatro anos ninguém poderá mostrar-se em boa companhia sem saber o alemão e sem ter lido os poetas dessa língua".

Impulsionados por êsse movimento, surgiram autores, embora apenas com uma sombra de originalidade: Hénault, com *François II* e Saurin com *Blanche et Guiscard* e *Beverly;* dramas burgueses muito ao gôsto das teorias de Diderot.

Ducis estreou com uma tragédia original, *Amélia,* que não obteve sucesso, mas teve a idéia de adaptar *Hamlet* e deu nova roupagem a *Romeu e Julieta, Rei Lear, Macbeth* e *Otelo,* esta última com o mouro esclarecido e o sogro abençoando todo o mundo. O perdão, aliás, foi uma das manias dos inovadores do século XVIII.

A maior influência, porém, foi exercida por Lessing e depois, durante a Revolução, por Goethe e Schiller. Mas o triunfo do teatro alemão é devido a um dramaturgo muito hábil: Kotzbue, cuja peça *Misanthropie et Repentir* fêz correr torrentes de lágrimas às pessoas sensíveis. Graças ao drama dêsse autor o teatro francês viu-se inundado pelas farsas lúgubres.

Em 1755 Lessing estreou em Leipzig sua tragédia burguesa *Sarah Sampson* e em 1757 Diderot apresentou *Le Fils Natural* e em 1758 *Le Père de Famille.* Ambas as obras eram amparadas por introduções, prefácios, entrevistas, discursos e outros exercícios teóricos, sem esquecer o famoso *Paradoxe Sur le Comédien.* Em 1760 Lessing expõe tôdas as suas idéias na *Dramaturgia de Hamburgo.* Assim, a obra e a ação dos dois teóricos estão misturadas umas às outras.

A simpatia que se demonstra por Sedaine vem do fato de ter sido pedreiro, pouco instruído, sabendo permanecer modesto e simples. Tinha quarenta e seis anos quando *Le Philosophe Sans le Savoir* obteve um grande sucesso na Comédie-Française, em 1765. Três anos depois apresentou uma peça em um ato: *La Gageure Imprévu* e obteve ainda três grandes sucessos com libretos de óperas-cômicas, que estavam em moda. *Le Philosophe Sans le Savoir* é considerada como a única obra-prima da tragédia burguesa.

Segundo um crítico, "fazendo de boas palavras e mau-caráter", filho de um relojoeiro, Pierre Caron de Beaumarchais nasceu em Paris em 1732 e vangloriava-se de não ser um escritor profissional. Dizia: "Tenho estado sempre muito ocupado para procurar nas letras outra coisa que não seja um passatempo honesto". Era um homem de negócios e mesmo de negócios duvidosos. Estreou com um drama lúgubre, em 1767: *Eugénie*, apoiado por um *Ensaio sôbre o Gênero Dramático Sério*. "Isto quer dizer que, como Diderot, êle é um teórico e um reformador. Teórico de quê? Teórico contra o riso, e seu inimigo é a alegria. Sòmente as desgraças domésticas são capazes de tocar o espectador. Reclamava o drama "simples e verdadeiro, calcado sôbre a natureza", mas escreve uma peça tremendamente falsa como *Eugènie* e três anos depois outra do mesmo estôfo: *Les Deux Amis*. Mas sùbitamente, com uma desenvoltura prodigiosa, êsse inimigo da alegria escreve *O Barbeiro de Sevilha*.

"A princípio tratava-se de um simples divertimento para os teatros de feira. O autor, em seguida, quis transformá-lo numa ópera cômica que foi recusada pelos italianos. Êle então transformou a obra numa comédia que foi aceita pelos Comediantes Franceses. A peça demorou três anos para ser estreada e passou quase despercebida".

Imediatamente êle se lançou a *Le Mariage du Figaro* que, por sua vez, esperou nove anos. A maior oposição partia justamente do rei, que terminou por ceder. O *Mariage* é, num certo sentido, uma peça revolucionária e chega-se a dizer que marca o primeiro ato da Revolução Francesa.

La Mère Coupable obteve um sucesso triunfal em 1792 e sobretudo em 1797, porque Beaumarchais atravessou indene a Revolução e morreu em seu leito em 1799. Já foi definido como o último dos mestres e o primeiro dos maus autores. Foi êle quem abriu o caminho para a doença que minou a comédia moderna: fazer que a comicidade resida nas palavras.

O período literário da Revolução foi muito calmo, predominando o gôsto tradicional, com alexandrinos bem disciplinados e tragédias de acôrdo com as regras, mas apareceu pelo menos um poeta quase autor dramático: Marie-Joseph Chénier, que nasceu em Constantinopla em 1764 e morreu em 1811. Suas duas primeiras peças — *Edgard* e *Azémire* — foram vaiadas impiedosamente. Abandonou o ambiente em que se inspirara para escrever as duas peças, a Idade Média, e escreveu *Charles*

IX. A peça foi interditada por Bailly, o primeiro prefeito de Paris, que inaugurou dessa maneira a nova era de liberdade. Mas a Assembléia Nacional levantou a proibição e a peça foi representada a 4 de novembro de 1789 com um sucesso absoluto.

O homem, porém, que mais prolongou a tragédia foi um ator: Talma, que nasceu em 1763 e fazia parte da Comédie-Française antes da Revolução. Foi êle quem obteve que se levantasse a proibição contra *Charles IX*; quem se pôs à frente dos revolucionários separatistas que foram fundar no Palais-Royal uma contra Comédie-Française que se inaugurou com o *Henri VIII* de Chénier; quem fêz triunfar o *Agamenon* de Lemercier e *Les Templiers* de Raynouard; quem animou com seu gênio as pobres peças em cinco atos dos Lebrun e dos Jouy.

A comédia nesse período é menos rica em nomes que a tragédia, porém é mais rica em obras duráveis. De Fabre d'Eglantine, guilhotinado por Danton, citam-se três coisas: é o autor da cançoneta *Il pleut, Bergère;* foi quem encontrou os nomes dos meses do calendário revolucionário; e foi o autor da comédia *Le Phillinte de Molière ou La Suite de Misanthrope.*

O melhor autor cômico, no entanto, dos tempos revolucionários foi Collin d'Herleville, que teve seu primeiro triunfo aos cinqüenta e quatro anos com *Châteaux en Espagne*. Morreu em 1806, mas ainda alcançou dois bons autores cômicos da época imperial: Andrieux e Picard. Andrieux vinha do regime antigo e sua melhor peça fôra estreada em 1787: *Les Etourdis,* mas seu maior sucesso foi *Le Trésor;* Picard, por outro lado, escreveu a mais deliciosa comédia do período: *Petite Ville.*

Durante a Revolução vale a pena citar um *vaudeville* de Desforges: *Le Sourd ou l'Auberge Pleine,* que no século XX foi remontado por Gaston Baty com um grande sucesso.

Eis o ato que fundou oficialmente a Comédie-Française: "Sua Majestade, tendo considerado reunir as duas companhias de comediantes estabelecidas no Hotel de Borgonha e na rua de Guénégaud, em Paris, para no futuro se constituírem apenas em uma, a fim de tornarem a representação de comédias mais perfeita, por meio de atôres e atrizes pertencentes às mesmas companhias, Sua Majestade ordenou que no futuro as referidas companhias de comediantes franceses sejam reunidas para fazerem apenas uma e mesma companhia e será composta dos atôres e atrizes cuja lista será aprovada por Sua Majestade; e para lhes dar o meio de se aperfeiçoarem cada vez mais, Sua Majestade quer que a dita única companhia possa repre-

sentar as comédias em Paris, proibindo a todos os outros comediantes franceses de se estabelecerem na mencionada cidade e arredores, sem ordem expressa de Sua Majestade. Ordena Sua Majestade ao "Sieur de la Reynie", tenente de polícia, a execução da presente ordenança. Em Versailles, XXI dia do mês de outubro de 1680. Colbert — Louis".

Os primeiros societários são quinze atôres e doze atrizes. Dividem os lucros em quinze partes, cifra que será elevada a vinte e três em 1685, assim permanecendo até à Revolução. A companhia era dirigida por Molière e depois de sua morte Lagrange tornou-a um corpo oficial. Em 1681 fixa-se a pensão de aposentadoria em mil libras e era o substituto quem a pagava. Isto permaneceu assim até 1757, quando as pensões passaram para a responsabilidade da companhia. Em caso de morte de um societário a companhia pagava mil libras aos herdeiros. Em 1682 o rei concede à companhia uma pensão de doze mil libras e está aí a origem da subvenção oficial no teatro. Ao lado dos societários havia os atôres assalariados, que antes de serem admitidos passavam por um período de experiência, provando-se não sòmente seu mérito profissional como também sua moral.

A princípio a Comédia estava situada na rua Guénégaud, mas seus vizinhos eram os doutôres da Sorbonne, professôres do Colégio das Quatro Nações e o Instituto, figurando entre êles os inimigos de Molière que não tinham esquecido o *Tartufo*. Tanto que em 1687 obtiveram um ato que obrigava os comediantes a se mudarem. Lagrange, incapaz de resolver a situação, contraiu dívidas para comprar um terreno e construir uma sala no Jeu de Paume de l'Etoile, rua Neuve-des-Fossés Saint-Germain. Era uma rua estreita onde as carroças transitavam e a sala não era grande. Paga a dívida a companhia prospera e logo se pensou numa nova mudança. No entanto, lá ficaram oitenta anos. Em 1767, julgando a sala muito estreita, os comediantes compraram perto do Luxemburgo uma parte das dependências do Hotel de Condé. Esperando que os arquitetos Wailly e Peyre terminassem seu trabalho, a companhia foi instalar-se nas Tuilleries, na sala construída um século antes por Vigarani para alojar Lulli. Aí permaneceu doze anos. A nova sala ficou acabada em 1781, porém só foi inaugurada no ano seguinte.

Diversas ordenanças haviam acrescentado reformas úteis aos seus estatutos, mas em 1729 apareceram as quatro comissões que dividiam entre os societários o trabalho administrativo. O decreto de 1737 dava à companhia personalidade civil. Os Comediantes deviam representar todos os dias e recebiam em troca

numerosas garantias: conselho judiciário por êles mesmos escolhido, fundos e pensões e aposentadoria em caso de acidente. Em 1759 aboliu-se o privilégio de colocar bancos em cena para as pessoas de qualidade. No mesmo ano houve um decreto do duque D'Aumont fixando o estatuto dos atôres assalariados, que passaram a ter voz ativa nas assembléias. Em 1786 a Monarquia concedeu à Comédie-Française um outro grande benefício, criando a Escola de Declamação, que depois da Revolução transformou-se no Conservatório.

A Comédia teve participação nos acontecimentos da Revolução. Propagara, na medida do seu poder, as idéias mais capazes de atingir e tumultuar a monarquia. Desde o tempo de Voltaire fôra a tribuna das idéias filosóficas, desde Diderot e Beaumarchais fôra a tribuna das idéias revolucionárias. Mas a Comédie, favorecendo a Revolução, foi por esta perseguida, tendo sido fechada. Reabriu suas portas na sala do Fauborg Saint-Germain, dividindo-a, porém, com uma companhia de ópera-cômica. Depois passou à rua Feydeau, a serviço de um empresário chamado Sogeret. Em seguida, Mlle. Raucourt tentou reconstruir a Comédie e abriu um teatro na rua Louvois; mas um outro grupo estava na Feydeau; e mais outro no Palais-Royal, havendo, portanto, três Comédies-Françaises. Sageret arruinou-se e Mlle. Raucourt, cabeçuda, manteve sua idéia, tendo sido apoiada por Neufchâteau, Ministro de Estado. A 30 de maio de 1799 instalaram-se na rua de Richelieu, lá permanecendo até hoje.

CAPÍTULO 12

O século XVIII na Itália e na Espanha. Gozzi, Maffei e Metastasio. Alfieri. Goldoni e a reforma da comédia. A escola de Salamanca e Moratin.

No século XVIII a arte dramática italiana havia caído muito. Representavam-se a tragicomédia — uma mistura do romanesco com a bufoneria — e um gênero bastardo, a *ópera regia,* prosa e versos adocicados, misturados.

Antes de vir a reação esboça-se um período preparatório. Martelli imita os franceses, Cravina esforça-se por imitar os gregos, Maffei escreveu uma *Mérope* e surge Zeno como o teórico da reforma. Quanto à comédia, já começavam a aparecer imitadores de Molière, entre os quais Gigli, que escreveu *Don Philone.*

O reformador, no entanto, da arte dramática italiana foi Pietro Bonaventura Trapassi, que adotou o nome de Metastasio. Nasceu em Roma, em 1698, e foi menino prodígio, já notado aos doze anos por um dos iniciadores do movimento cultural: Gravina. Adquiriu uma sólida cultura que nutriu sem cessar e aos quatorze anos escreveu uma tragédia, e um volume de versos aos dezenove. Para ganhar a vida, era secretário de um advogado, quando um de seus ensaios anônimos chamou a atenção de uma ilustre cantora, Mariana Bulgarelli, chamada a Romanina. Metastasio perdeu o lugar, mas tornou-se amante da atriz para a qual escreveu em 1724 seu primeiro melodrama: *Dido Abandonada.* Teve imediatamente sucesso e foi indicado por Zeno como

seu sucessor, isto é, poeta oficial na côrte imperial de Viena. Para lá foi chamado e separou-se da Romanina que por êle se sacrificou pensando apenas na glória do seu poeta. Dois anos depois morre a Romanina e êle consolou-se com a senhora Pignatelli, viúva do conde Althann. Produziu com uma abundância fácil até 1740 e depois o seu gênio esgotou-se, tendo morrido cumulado de honrarias em 1782.

Sua arte "é fácil e assimilável, tendo seguido o gôsto do seu século, procurando apenas agradar. Seu gôsto era fino e justo e soube tratar os assuntos trágicos moralizando com tristezas. Pintou um mundo fictício, com intrigas um pouco semelhantes, mas soube graduar a emoção, os sentimentos ternos e nobres e essa arte, mais delicada que vigorosa, guarda um ar de vida e de saúde agradável".

Tragédias de Metastasio: *Dido, Cyrus, Semíramis, Artaxerxes, Demophonte, A Clemência de Titus, Aquiles em Scyros, Begulus.*

Na campanha que se moveu contra Goldoni, cuja obra e importância veremos depois, Carlo Gozzi foi um dos atacantes mais encarniçados, jogando na cena veneziana, em contraposição às comédias daquele, de 1761 a 1765, comédias que chamou de *fiabe*. Eram uma mistura de irrealidade, de fantasia, de fábula, acumulando a máscara e o *lazzi*. Foram aplaudidas, mas depois esquecidas, porque eram apenas um fogo de artifício, mal compostas, mal escritas.

O primeiro que se pôs a moralizar para educar a Itália foi Parini, mas não pertence à história do teatro e é citado apenas porque o seu nome, "na cadeia de idéias", é o traço de ligação entre Goldoni e Alfieri.

Alfieri nasceu em Asti, em 1749, pertencendo à velha nobreza piemontesa e durante tôda a vida permaneceu um anarquista aristocrata. "Discípulo da Academia de Turim e oficial, as armas o aborreciam. Correu a Europa inteira, teve amôres sem conta e — segundo êle mesmo — assaltado por uma paixão sem remédio escreveu, tomado por uma fôrça irresistível, uma tragédia: *Cleópatra*. Decidiu, então, dotar sua pátria de uma poesia nacional e a partir daí dedicou-se a essa tarefa que é uma espécie de milagre da vontade. Começou por aprender o italiano, pois, piemontês afrancesado, não o sabia. Abordou a princípio assuntos inspirados do estrangeiro: um *Philippe* que vem de Saint-Réal; um *Polinice* que vem de Racine. Verifica que

está no caminho errado e limita-se a um método extraordinário como sem dúvida nenhum poeta jamais o praticou. Em sua disciplina rigorosa tudo é submetido ao contrôle da vontade."

Segundo Hauvette, a operação era conduzida assim: "Quando Alfieri escolhia um assunto traçava o plano cena por cena, num resumo de duas ou três páginas: era a primeira fase da composição, o que êle chamava *ideare*. Depois vinha a "redação" dialogada em prosa de tôda a peça — *atendere* — redação apressada na qual êle acolhia tôdas as idéias que se apresentavam em tropel ao seu espírito, sem escolha, sem preocupação da forma; era preciso, para que êle levasse a bom têrmo esta segunda parte da sua tarefa, que o entusiasmo o sustentasse e que a paixão do seu assunto o assaltasse. Isto faltando êle abandonava a emprêsa. Enfim vinha a expressão definitiva em versos: retomando aquêle esbôço informe êle eliminava sem piedade tudo que não parecia exatamente apropriado, ou melhor, necessário à situação e à pintura dos caracteres; porque um dos princípios de Alfieri era que tudo aquilo que nada acrescenta ao efeito de uma cena a enfraquece. Também cada uma das revisões às quais êle submetia suas tragédias tinha como resultado abreviá-las: assim êle as considerava mais plenas. Esta procura obstinada da fôrça, da sobriedade, do encurtamento, na conduta da ação e no diálogo, foi o orgulho de Alfieri. Assim, uma de suas tragédias, como *Filippo,* foi versificada — para não falar das relações em prosa — quatro vêzes, de 1776 a 1781, depois novamente retocada, quer dizer, sempre reduzida, quatro vêzes ainda, de 1782 a 1789".

Não escrevia uma peça de cada vez, mas nove ou dez ao mesmo tempo e sua produção total é de vinte peças. Começada em 1775 com *Cleópatra,* sua obra dramática foi acabada em quinze anos. As tragédias: *Felipe, Polinice, Antígona, Virgínia, Agamenon, Orestes, Os Pazzi, Dom Garcia, Timoleão, Mérope, Saul, Mirra* e *Brutus.* No fim de sua vida escreveu seis comédias, quatro sátiras políticas e duas comédias de costumes.

"Curioso paradoxo, sobretudo, esta disciplina exagerada neste aristocrata libertário, esta vontade de heroísmo num apaixonado que não tinha grande coisa de heróico. Começa por saudar com entusiasmo a Revolução Francesa, depois a injuria quando ela desce para a Itália onde ameaça seus bens e sua fortuna. Toma com barulho a mulher do último Stuart da Escócia, a condêssa de Albany, vive com ela e canta como uma Beatriz ou uma Laura esta companheira medíocre. Com esta rainha *in partibus* o amante da liberdade foge quando surgem os soldados da Revolução e, quando êstes chegam a Florença,

esconde-se. Tôda a sua existência trabalhou com tanto amor nas suas tragédias quanto numa vida romanceada que apresenta êstes diversos acontecimentos sob côres vantajosas. Até o último dia explora pelo menos um sentimento à maneira de heroísmo; aos cinqüenta anos põe-se a aprender o grego, lança-se na comédia, sem grande sorte, porque a alegria não era pròpriamente o seu forte. Morreu em 1803, aos cinqüenta e quatro anos, muito velho para a idade por causa da vida atravessada de fraquezas e marcada por uma amarga e avassaladora grandeza. Não está na galeria dos maiores poetas trágicos, mas viveu como um despertador de paixões na memória de um povo e na memória dos homens porque há beleza sombria e dura em seu caráter, em sua vontade, em seu esfôrço, na sua poesia".

Scipione Maffei alcançou grande sucesso com a tragédia intitulada *Mérope,* que inspirou o inglês John Home a escrever *Douglas.* E sòmente isto se pode dizer a respeito dêle.

Mais ou menos na época em que Metastasio renovava a tragédia, Goldoni prestava o mesmo serviço à comédia.

Carlo Goldoni nasceu em Veneza, em 1707, e morreu em 1793. Seu pai tinha um teatrinho de marionetes e êle, como menino-prodígio, escreveu sua primeira comédia aos oito anos e representou o principal papel feminino numa comédia de Gigli. Tôda a sua vida foi uma perpétua agitação. Criança mimada, fêz os estudos atravessados de fugas, prazeres e aventuras. Estudou medicina e direito muito mal "e a literatura e o gênero humano muito bem".

Começou com uma tragédia, *Belisário,* e suas primeiras comédias chamavam-se *O Gondoleiro Veneziano* e *A Pupila.* Aborda a grande comédia aos vinte e nove anos, com *Don Juan Tenório,* em versos, e a partir daí segue com uma companhia ambulante e casa-se por amor com Nicolette Connio. É cônsul em Gênova, poeta em Rimini e advogado em Pisa. Em Pisa encontra uma companhia veneziana e, assaltado pelo amor ao teatro, regressa a Veneza onde se torna autor dramático de maneira definitiva.

Escrevendo para o povo de Veneza, ora em italiano literário, ora em dialeto veneziano, não está longe das fontes da comédia italiana e mesmo escrevendo guarda a abundância e a

facilidade de um improvisador. Por outro lado possui dons pessoais que fazem sua originalidade: é um moralista muito fino e também um observador agudo. Dêle nasceu um gênero delicado, porém mais próximo da vida cotidiana. Justamente por isto não agradou senão à metade do público e nunca obteve um grande sucesso.

Cheio de rivais e inimigos deixou Veneza e exilou-se em Paris, onde seus compatriotas foram chamá-lo para renovar a comédia italiana. Voltou na época do declínio, em 1762, e foi encarregado de esboços improvisados, mas experimentou a fantasia e deu, em 1763, *O Leque.*

Mas não obteve a paz. Cansado de nunca entender-se com os seus compatriotas estava prestes a partir quando foi nomeado professor de italiano na côrte, com uma pensão concedida pelo rei. E já que não podia trabalhar de maneira útil para os italianos pôs-se a escrever em francês para a Comédie-Française, onde apresentou duas peças: *O Benfeitor Teimoso* e *O Avarento Faustoso.* A Revolução suprimiu sua pensão e êle caiu na miséria, aos oitenta e seis anos. Marie-Joseph Chénier terminou por conseguir que se restabelecesse sua pensão, mas êle morreu no dia seguinte.

"Seu gênero é bastante difícil de agradar e de definir porque é um pouco bastardo de todos os gêneros, guardando, porém, da comédia improvisada o élan alerta e o diálogo vivo. Suas melhores obras são aquelas onde a intriga é simples, clara, natural, tão pouco romântica quanto possível e onde êle pinta os costumes, sobretudo os costumes populares. Seus dons maiores são aquêles louvados por todos: a alegria, a naturalidade, a simplicidade, a facilidade, a abundância, o bom-senso, o humor e a robusta saúde moral. Nos quadros populares êle é excelente, numa peça como *La Locandiera,* por exemplo, onde a ação cômica nasce de uma situação e de caracteres bem postos. Em seus quadros de tipos, onde a comédia *Os Rústicos* oferece um dos melhores modelos. A arte de Goldoni, mesmo honrando a comédia na Itália, bania, por outro lado, a comédia italiana. Justamente por isto adquiriu muitos inimigos que se precipitaram em defesa da tradição e da glória nacionais ofendidas."

Passemos agora à Espanha. Nos primeiros anos do século XVIII, no momento em que a influência francesa se estende por tôda a Europa, é um Bourbon, neto de Luís XIV, que se instala no trono, em Madri. O poder da Espanha está em declínio

e a arte segue o mesmo caminho. O teatro conta apenas com os teóricos: Luzan, Feijoo e Sarmiento.

Os dois únicos autores dignos de referência são Cruz e Moratín. O primeiro teve o mérito de ser um autor popular. A princípio imitou os italianos e os franceses, mas depois encontrou um caminho original, o dos *sainetes,* peças curtas que retomavam a tradição nacional dos *pasos* e dos *entremeses.* Foi chamado de o Goya do teatro por causa do seu pitoresco e na realidade foi um observador alegre e um inventor fácil. Moratín é mais fino. Personagem oficial, bastante tímido, excelente prosador, poeta agradável, é o tipo do escritor mais elegante que forte. Seu modêlo era Molière e suas comédias possuem observações originais: *El Viejo y la Niña, La Comedia Nueva, La Mogigata, El Si de las Niñas.* Nasceu em 1760 e morreu em 1828.

CAPÍTULO 13

O século XVIII na Inglaterra. Os dramaturgos da Restauração. Os atôres. A atmosfera teatral.

Os teatros inglêses haviam sido fechados em 1642 por ordem do Parlamento, mas as companhias continuavam a representar às escondidas, até que em 1660 Carlos II levantou a proibição e pelo fato de haver passado muito tempo em Paris fêz exercer a influência francesa. As primeiras companhias licenciadas foram as de Davenant e Thomas Killigrew, acarretando a volta das companhias uma verdadeira febre de construção de casas de espetáculos, tomando-se como modelos os teatros italianos. E aconteceu então um fato importante: a presença de mulheres em cena.

A tendência do nôvo período era o refinamento superficial da arte dramática. Davenant, por exemplo, transformou *Macbeth* numa ópera e Tate transformou *Rei Lear* num casamento feliz.

Além da influência fresca, podemos constatar duas fontes importantes para o drama inglês: os romances semi-históricos de Madame Scudery e da Condêssa de Lafayette e as peças espanholas, principalmente as de Lope de Vega e Calderón de la Barca. Houve, no entanto, uma reação no sentido de serem representadas as peças elizabethanas e jacobianas, lançando-se mão, por outro lado, da técnica realista com a intromissão dos assuntos políticos nas peças.

Surgiu então Richard Boyle. Estadista e soldado, introduz no drama o uso do verso rimado. Escreveu, durante os dez anos da Restauração, quatro tragédias sôbre assuntos históricos ou legendários, usando o decassílabo.

O drama histórico trouxe a explosão de sentimentos bombásticos e o endeusamento das figuras fortes, de que é exemplo a peça de Orrery, *Guzman*.

O primeiro a revoltar-se contra o artificialismo do neoclassicismo foi John Dryden, que lutou pela volta ao genuíno drama inglês, "mas com a sua obra caiu em inúmeras contradições. Tratava-se apenas de um político com imaginação poética, muito ligado aos puritanos, passando-se depois para os realistas e convertendo-se ao catolicismo no fim de sua vida. Desejando, antes de mais nada, o sucesso, Dryden lançou mão de assuntos onde as intrigas amorosas e um fundo semi-histórico tivessem o principal papel". Uma de suas melhores comédias é *O Espanhol Aventureiro*. Abandonou, porém, a comédia e dedicou-se exclusivamente aos dramas heróicos: *O Imperador Indiano ou A Conquista do México pelos Espanhóis* e *A Conquista de Granada,* cheias de intrigas, batalhas, vinganças, fantasmas e crimes. Outra peça sua, *Amor Tirânico,* tem como assunto a perseguição dos cristãos pelo imperador Maximiano e os sofrimentos de Santa Catarina. Tentou também a ópera com uma adaptação do *Paraíso Perdido,* de Milton, e de parceria com seu irmão reescreveu *A Tempestade* e *Romeu e Julieta,* dando-lhe um final feliz. Dryden escrevia longos prefácios para as suas peças, explicando detalhadamente suas intenções e idéias.

Thomas Otway começou sua vida como ator e tradutor de peças. Suas primeiras produções foram em versos rimados, escrevendo depois em versos brancos e alcançando sucesso em 1680 com a tragédia *O Órfão*. Tão grande foi o entusiasmo por essa peça que o autor passou a ser chamado de "O Eurípedes inglês". Outra peça sua famosa é *Veneza Preservada,* de 1682. "As peças de Otway são melhores que as de Dryden, possuindo mais sinceridade e menos retórica." Viveu quase trinta e quatro anos na maior pobreza e em circunstâncias desesperadoras.

Apesar dos esforços de Dryden e Otway a tragédia inglêsa, no entanto, não conseguiu impor-se, por culpa do espírito da época. A comédia, porém, pôde mostrar os gostos e os costumes do tempo, explorando a classe aristocrática com os seus escândalos e a sua corrupção.

Nasceu assim um nôvo tipo de comédia, brilhante, superficial e muitas vêzes indecente, cujas principais causas eram a

vida alegre da côrte, a influência da comédia francesa, a reação à dominação puritana e a participação de belas e talentosas atrizes.

As comédias de Sir George Etherege constituem uma ponte entre a comédia de humor elizabethana e a comédia de maneiras de Congreve, mas são pobres em construção, embora possuindo o genuíno sabor da Restauração.

William Wycherley educou-se na França, onde abraçou o catolicismo, tendo escrito quatro comédias de 1670 a 1680. Ofendeu o rei com um casamento secreto e estêve prêso por dívidas durante vários anos. O rei Jaime, sucessor de Carlos II, assistindo à sua peça *O Plano do Negociante,* ficou entusiasmado, mandou soltá-lo e ainda lhe concedeu uma pensão.

William Congreve é o mais célebre escritor do grupo. Sua primeira peça — *O Velho Solteirão* —, escrita aos 23 anos, foi um estrondoso sucesso. Aos 27 anos seu prestígio já era maior que o de Dryden, não sòmente como escritor de comédias, mas também de tragédias. Suas peças mais importantes são: *Amor por Amor, A Manhã do Casamento* e *O Caminho do Mundo.* Abandonou o palco com a idade de trinta anos. Suas comédias "possuíam o brilho do diálogo, o bom desenvolvimento da ação, intrigas bem tecidas e situações bem postas". Pode ser considerado o antecessor de Sheridan e mesmo de Oscar Wilde. A êle deve-se o fato de a comédia ter sido o gênero preferido no período posterior ao da Restauração.

Isto coincide, por outro lado, com a decadência do puritanismo, do qual uma das últimas manifestações foi o livro de Jeremias Collier: *Breve Visão da Imoralidade e Sacrilégio da Cena Inglêsa.*

"Em seu livro Collier fustiga o desenfreamento do teatro, seus sacrilégios, suas brincadeiras contra o clero, a imoralidade fomentada pela cena; critica algumas peças que, em sua opinião, representavam exemplo típico dos delitos que assinalava. No último capítulo Collier analisa o teatro sob o ponto de vista da heresia, da Igreja e do Estado. A conclusão de todo o libelo é a seguinte: "Nada pode ser mais prejudicial que o teatro para a religião e a decência. O teatro fomenta e açoita tais paixões e tais vícios, que são contrários à razão". Com base em tôdas estas considerações, Collier exige com insistência a reforma teatral. O livro de Collier, como era de esperar, provocou muitas réplicas e entre elas também algumas por parte dos dramaturgos. Sem dúvida, o livrinho não sòmente produziu grande impressão

como também trouxe consigo conseqüências práticas. Isto se explica, desde logo, não por nenhum talento extraordinário do sacerdote puritano, senão simplesmente porque o que êle dizia, ainda que de modo exagerado, expressava a opinião de grupos sociais que, na nova situação, estavam em condições de desenvolver seus pontos de vista e impor seus gostos. De qualquer maneira, a comédia que apareceu na cena depois do livro de Collier já se diferenciava nìtidamente da anterior, pois Collier encontrava apoio por parte do público nôvo que enchia a sala de espetáculos e determinava o êxito ou o fracasso de qualquer peça."

John Vanbrugh e George Farquhar, juntamente com Congreve e Wycherley, formam o quarteto da Restauração. São conhecidos como os criadores do drama da galanteria e tiveram de fazer uma revisão dos seus processos a fim de que pudessem ser aceitos pelo público.

Nesse período os dramaturgos limitavam-se a criar tipos artificiais: *gentlemen* das cidades que possuíam uma tendência especial para amar suas vizinhas casadas, maridos e pais sempre estúpidos, numa superabundância de sofisticação do mundo elegante. Foi nesse período que as mulheres começaram a escrever para o palco. Destaca-se Mrs. Aphra Behn, autora de oito peças, muitas delas tendo alcançado grande sucesso pelo enrêdo indecente. Mrs. Manly e Mrs. Susannah também obtiveram sucesso.

Os homens de letras em geral dirigiam seus esforços para outras ocupações intelectuais: história, ciência, filosofia, ficção. O ator e o dramaturgo estavam dependentes do rei ou de um nobre e por isto, em 1682, as companhias do Rei e do Duque de York fundiram-se numa só e passaram a representar no Drury-Lane. Em 1695 os melhores atôres dêsse teatro, chefiados por Betterton, retiraram-se e fundaram um teatro próprio, base de uma nova casa de espetáculos que se inaugurou em 1732: o Covent-Garden. Por outro lado, Betterton introduziu na arte histriônica uma nova maneira de representar, especializando-se quase em interpretar os heróis shakespearianos. Outros atôres, porém, como Burton, Booz, Dedley e James Quinn, permaneceram representando pelos métodos antigos. Na cena continuavam a dominar o patético, os gestos largos, a declamação afetada, descendo os atôres até o proscênio para declamar sua parte, sem se incomodarem com o desenrolar da cena.

Com Charles Macklin surgiram o primeiro gesto em favor de uma nova técnica de representação e a primeira tentativa

de romper com os moldes clássicos. Mas o verdadeiro reformador da cena inglêsa foi David Garrick (1716-1779).

"De origem modesta, iniciou sua vida como aprendiz de advogado. Casualmente, em 1740, já amigo de Macklin, substituiu um velho ator e daí por diante encarregou-se de substituições. Em 1741 pela primeira vez interpretou um herói shakespeariano: Ricardo III. Especializou-se em representar Shakespeare e sua carreira progrediu, chegando em 1746 a co-proprietário do Drury-Lane. Em 1763 fêz uma excursão por tôda a Europa, aplicando, em sua volta, tudo o que havia encontrado de inovação na técnica das montagens: sistema de iluminação, cenário etc. "Quando Garrick apareceu pela primeira vez em Ricardo III, sua maneira de representar, a simplicidade da atitudes e recitação provocaram a princípio um profundo mal-estar. Ao público era difícil ensinar que no teatro não devia retumbar uma linguagem empolada nem devia haver movimentos de balé medidos e amaneirados. No entanto, quando através desta simplicidade começou a aparecer a sinceridade do sentimento, quando o ator se transfigurava na paixão sem perder a linha simples e humana, o público teve fé nêle. E quando Garrick, depois de um trabalho de trinta e cinco anos, retirou-se da cena, todos já haviam esquecido o velho estilo de representar. O realismo de Garrick havia triunfado e tôda a arte cênica seguia as marcas do espírito do seu tempo; assim penetravam em sua interpretação elementos do sentimentalismo reinante na literatura, tendência que dava um matiz muito especial ao papel de Hamlet e a muitos outros das peças do meio ambiente. Garrick não era sòmente ator, mas também grande diretor. Dedicava muito tempo à instrução de jovens atôres; e por ocasião de sua morte tôda a nova geração de homens o reconhecia, com agradecimentos unânimes, como um mestre. Diretor teatral, empenhava-se por todos os meios em sanear a enfêrma atmosfera teatral; conseguiu livrar o tablado do público; organizou um guarda-roupa importante para que atôres e atrizes não pagassem do seu bôlso os disfarces; e todos compreendiam as importantes conseqüências desta medida (Boiadzhiev-Dzhievelegov)."

Outros atôres se distinguiram na cena inglêsa do século XVIII: Mrs. Oldield, Mrs. Siddon, Mrs. Woffington, o casal Roger Campbell e Sara Ward. Todos êles procederam uma volta aos elizabethanos e traduções de Corneille, Racine e Molière abundaram na cena inglêsa.

Em 1713 a influência neoclássica teve um grande impulso com o aparecimento da peça de Addison: *Catão*. Durante um

mês a peça foi representada para casas cheias, obtendo um enorme sucesso. Os sentimentos de liberdade podiam muito bem ser os de 1713 e cada partido político — Whigs e Tories — aplaudia cada vez mais, tomando as palavras do herói da tragédia em seu próprio favor. Tôdas as outras peças que se seguiram imitaram o exemplo da de Addison, os textos cheios da palavra "liberdade".

Surge um nôvo gênero de distrações: a ópera-balada, que consiste numa história brilhante, romântica, com uma parte falada e outra cantada, lindos costumes e cenários, música arranjada. A mais célebre de tôdas é *A Ópera do Mendigo,* de John Gay, produzida em 1728. Gay escreveu também uma peça do tipo heróico, *Polly,* proibida pela censura e publicada, tendo havido, por outro lado, a produção regular de óperas italianas, ao lado da revivescência da pantomima.

Duas tragédias muito importantes, não tanto pelo seu valor intrínseco, mas pela influência que exerceram sôbre o drama europeu, são *O Mercador de Londres,* de George Lillo e *O Jogador,* de Edward Moore. Ambos os assuntos tinham sido tomados da vida cotidiana, com o uso da prosa, o abandono das unidades e muito maior liberdade em tema e forma.

O papel do extraordinário romancista Henry Fielding em tudo isso foi tão brutal e indecente em seus ataques que o govêrno sentiu-se obrigado a intervir. Escreveu comédias, burlescos e adaptações das comédias francesas, tendo sido um dos fundadores do Little Theatre destinado a peças de pouco sucesso comercial.

Samuel Foote e Isaac Bickesstaff são autores medíocres e através de suas comédias reaparecem os velhos temas: o galã atrevido, o marido enganado, os amôres ilícitos, o conflito entre a cidade e o campo.

Duas comédias de melhor qualidade se mantiveram no palco durante muito tempo: *Alta Vida Debaixo da Escada,* por James Townley, e *O Homem e o Mundo,* por Macklin.

A Inglaterra, nessa época, foi invadida pela "comédia de lágrimas", que consiste no triunfo da virtude e na vitória do homem bom sôbre o homem mau. Escreveram êsse tipo de comédia: Colley Cibber, Kelly, Whitehead e Arthur Murphy.

Oliver Goldsmith nasceu na Irlanda e formou-se em medicina. Chegou a Londres em 1765 e doze anos depois produziu *A Boa Natureza do Homem,* que é uma tentativa de volta à natureza. Sua segunda peça é *As Tolices de Uma Noite,* tendo escrito ainda *Ela se Humilha para Vencer.* Sua obra mais cé-

lebre é um romance: *O Vigário de Wakefield.* As comédias de Goldsmith possuem um bom humor sadio, apresentando de preferência os tipos do ambiente inglês.

Richard Brinsley Sheridan também é irlandês, tendo nascido em 1751 e morrido em 1816. Sua comédia é muito importante, o diálogo possuindo uma enorme vivacidade, ridicularizando os vícios da sociedade inglêsa de então, dirigindo-se de preferência contra os representantes da aristocracia. Byron dizia que Sheridan era o primeiro em tudo quanto empreendia: escreveu a melhor ópera, *Duenna;* a melhor farsa, *O Crítico;* a melhor comédia, *Escola de Escândalos.* Sua peça de maior sucesso foi *A Dama de Companhia,* representada setenta vêzes seguidas, no Drury-Lane.

CAPÍTULO 14

O século XVIII na Alemanha e na Escandinávia. A obra de Frederike Karoline Neuber. Lessing e os novos rumos do teatro. Goethe e Schiller. O drama escandinavo e Johannes Ewald.

O primeiro dramaturgo que apareceu no teatro religioso alemão foi uma freira: Hrotswitha, no sécuo X, que escreveu para combater a influência de Terêncio que ela julgava perniciosa, contrária aos sentimentos católicos, tratando-se de um dramaturgo bárbaro. Ao todo produziu seis peças em prosa que sòmente no século XIX foram representadas e assim mesmo por marionetes.

O teatro religioso alemão era muito incipiente, pois apenas estava se formando e o texto servia mais para transmitir ensinamentos católicos do que ação. Sòmente no século XII, coincidindo com o aparecimento e o desenvolvimento do teatro francês, foi que começaram a surgir as primeiras peças válidas.

A primeira delas foi *O Jôgo do Anticristo,* no ano de 1160, peça que veio do convento Tegernsee, na Alta Baviera, de autor desconhecido. Essa obra introduz fatos da vida real nas alegorias edificantes. Outra peça da mesma época é *Profetas de Cristo.*

As peças continham apenas o embrião de uma ação e de um plano dramático e os espetáculos apenas tomavam forma. O primeiro passo para sair dos textos sagrados consistiu em deixar de ser o esbôço apenas um simples comentário acompanhando a

liturgia, acrescentando-se versos à prosa litúrgica e a língua vulgar misturando-se ao latim. Isto quanto ao texto, porque o passo mais importante foi dado quando a representação passou da igreja ao pátio.

Então surgiu uma peça com características mais definidas: *O Jôgo da Paixão,* de Benedicteuren. Nesta peça tôda a Paixão é posta em diálogo: desde a entrada de Jerusalém até o sepulcro, com um papel saliente de Madalena que, pela primeira vez, começa a cantar em alemão. Vários personagens também falam em alemão no meio do texto latino. A partir desta peça a invasão da língua vulgar é cada vez maior. Outros exemplos posteriores: vários manuscritos de *Jogos da Paixão* ou *Jogos de Natal,* escritos totalmente em alemão, no ano de 1391, embora o *Jôgo de Santa Catarina* demonstre que desde o século XII escolhiam-se os assuntos fora dos livros sagrados. O exemplo mais frisante é o do *Milagre da Virgem,* que tem como assunto a história da papisa Joana, dramatizada em 1480 e explorada pelos protestantes um século mais tarde.

"Porque se havia chegado ao limiar da Reforma. O drama litúrgico subsiste, sem originalidade, sem interêsse, sem vida. Nenhuma arte aparece nesse espetáculo que só pensa em edificar falando aos olhos. O padre substitui seus sermões, os atôres substituem seus trechos tradicionais, ciosos de bem recitar ou de bem vestir. O escritor está completamente ausente. Os primeiros literatos cristãos substituíam a arte pela paixão."

Peças dêsse período que chegaram até aos nossos dias: na Bretanha ainda se representa *Três Reis;* na Espanha, *O Mistério de Elche;* e na Baviera, a famosa *Paixão,* de Oberammergau.

Um grande impulso foi dado ao teatro profano pelos círculos dos Mestres Cantores, compostos de artesãos, destacando-se entre êles Hans Sachs que, tendo nascido em 1494 e morrido em 1576, escreveu mais de duzentas peças, dando sentido artístico a um tipo de representações conhecido como espetáculos carnavalescos.

"Sachs era um poeta dotado de inteligência aguda. Escreveu muitas poesias, contos, bufonadas e mais de duzentas peças dramáticas. Entre elas há tragédias sôbre temas clássicos, como *Virgínia,* e religiosas, que em seu tempo gozavam de grande popularidade e se representavam freqüentemente. A fama de Hans Sachs como autor dramático, que se manteve através dos séculos, não é devida a suas tragédias, que eram pouco originais, mas as suas cenas de tipo popular. A grande maioria pertencia ao gê-

nero dos renomados espetáculos dos três dias de entrudo, os *Fastnachtspiele*. Os espetáculos carnavalescos alemães eram oferecidos não sòmente nos dias de entrudo mas durante todo o ano, quando se achava pretexto para isso. Por sua índole e côr social coincidiam quase integralmente com as farsas francesas e italianas e os interlúdios inglêses. Êste gênero florescia já antes de Sachs, só que êste lhe deu um sentido artístico acabado. Ceninhas não muito compridas, em estrofes de quatro versos que rimavam dois a dois, são quadros maravilhosos do meio ambiente, nos quais estão desenhados tipos e caracteres diretamente tirados da vida. O *Fastnachtspiele* alemão, da mesma maneira que a farsa francesa e italiana, estabeleceu seu esquema de relações. O gênero era tìpicamente da cidade, iluminado evidentemente com côres plebéias. Daí que a sátira própria da farsa dirigia-se, com maior freqüência, contra os habitantes da aldeia, embora sem a mesma conseqüência do que acontecia na França e Itália; assim, os *Fastnaschtspiele* suíços tratavam em geral o camponês com simpatia e as brincadeiras que se permitam à custa dêles estavam grandemente suavizadas por matizes carinhosos. Sachs, como verdadeiro homem da cidade, e vivendo além disto um momento de pronunciada rivalidade econômica e social entre a cidade e a aldeia, zomba dos camponeses; embora às vêzes manifeste sentimentos compassivos pela miserável situação dêles. Sua sátira é disparada freqüentemente contra o cavaleiro de espada e o rico burguês e nem sempre perdoa aos artesãos. Sachs, para um representante de sua classe, era um homem muito instruído e servia-se em seus *Fastnachtspiele* também de temas literários e não sòmente alemães: a pesquisa demonstra que, do *Decameron* sòmente, havia treze motivos. Tudo quanto Sachs tomava das fontes à sua disposição e encontrava no agitado tráfego urbano, era trabalhado por seu maravilhoso talento numa riquíssima série de quadros tomados da vida popular. Com o nome do alegre sapateiro da cidade de Nuremberg ficaram vinculadas de uma vez para sempre as amostras talvez mais coloridas da farsa urbana, e não sòmente da Alemanha. A arte dramática de Hans Sachs se diferencia do tipo geral de dramaturgia das cidades pequenas por atingir a criação individual com os eflúvios culturais de uma nova era. Seus *Fastnachtspiele,* como seus dramas, saem já do núcleo das obras de traços tìpicamente medievais. Nêles se reflete muito das tradições literárias humanistas e da atmosfera da Reforma; de tudo o que estava destinado a arrancar a Alemanha do círculo de relações medievais. Entre seus personagens existem aquêles, por

exemplo, como o de um sacerdote que se queixa de Lutero cujas pregações tinham efeito negativo sôbre suas entradas monetárias. Hans Sachs é o único grande dramaturgo dêsse período transitório. As condições do desenvolvimento cultural da Alemanha, da mesma maneira que na Itália, pouco favoreciam o desenvolvimento da arte dramática. O país já não estava comovido pelos problemas de natureza nacional. A Reforma, que a princípio pareceu sacudir um pouco o povo alemão, logo o conduziu à desintegração política e à guerra civil. Em tais condições a dramática não costuma desenvolver-se bem. Lutero fomentava a composição e representação de dramas religiosos, mas suas iniciativas só encontrava fracos ecos. A dramática na Alemanha não se converteu num grande gênero nacional e não apareceu junto a Hans Sachs nenhum autor mais ou menos importante. A polêmica religiosa secava os cérebros, enquanto as circunstâncias políticas continuavam ocasionando e favorecendo a desintegração do país e atiçando as controvérsias entre os principados mais importantes. A luta religiosa e eclesiástica que havia complicado ainda mais os antagonismos políticos logo deu como resultado que a Alemanha se convertesse em motivo de uma encarniçada guerra civil na qual se imiscuíram também países estranhos. Estalou a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648) e a devastação que a Alemanha sofreu foi terrível".

O teatro cômico permaneceu improvisado até o século XV, constando quase exclusivamente dos jogos de carnaval que eram de uma indecência tremenda. São conhecidos dois autores dêste gênero, excetuando-se Hans Sachs, que deu uma dignidade maior a êsse tipo de espetáculos: Hans Rosenblüt, ao qual se atribuem cinqüenta e quatro peças, dentre as quais se destaca *O Casamento do Rei da Inglaterra;* e Hans Fole, do qual são conhecidas sete peças, sendo a mais pretensiosa *Jôgo da Antiga e da Nova Igreja* e a melhor, *Jôgo de Salomão e Moralt.*

Com a invasão do profano o jôgo cênico religioso, sobretudo, tornou-se polêmico. Os vagos inícios de comédia moral deram lugar a diatribes frenéticas como *O Cavaleiro Cristão de Eisleban,* onde o diácono Rinckar ataca ao mesmo tempo o Papa e Calvino; como *O Devorador de Cadáveres,* onde Nicolas Manuel, por outro lado pintor e membro do Conselho de Berna, ataca a Bissa dos mortos a grandes golpes de invenções bizarras e de espetáculos macabros.

A Reforma em nada contribui para a arte alemã e a Renascença forneceu apenas peças de escola. Um impulso benéfico foi dado pela visita de companhias inglêsas que revelaram o drama

elizabethano, logo aparecendo um dramaturgo como Jacques Ayrer que imitou Shakespeare com *A Comédia da Bela Sidéia* e *A Comédia da Bela Fenícia*, tendo, além disto, introduzido a ópera na Alemanha.

Uma personalidade digna de nota é Henri-Jules de Brunswick. Governava como déspota e arruinou seu ducado para construir um teatro. Escreveu peças e afetou o tom popular para colocar-se ao alcance dos mais simples. Escrevia mesmo em dialeto. Para imitar os elizabethanos massacrava os personagens em série. Cita-se como modêlo *O Meu Filho*: em dezoito personagens não sobreviveram ao final senão três demônios, que são por essência indestrutíveis e um só mortal sôbre quinze. Êste massacre bate os recordes do mundo de Marlowe.

Durante a Guerra dos Trinta Anos a agitação não permitia a fixação do público e a debacle financeira impossibilitou o comparecimento aos teatros, mas o germe do teatro nacional surgiu na Silésia, com Opitz e Gryphius. André Gryphius nasceu em 1616 e morreu em 1664, tendo feito amplos estudos nas Universidades da Holanda, Inglaterra, França e Itália, conhecendo tôda a arte dramática da Europa. Copiou as unidades clássicas e o côro, copiando também de Corneille as longas exposições e dos elizabethanos o cortejo de fantasmas e violentos esforços físicos. Algumas de suas peças são: *Cardênio e Celinda, Catarina da Geórgia, Carlos Stuart* e *Papiniano*.

Outro dramaturgo com as mesmas características é Lohenstein, que acumulou horrores em *Sofonisba, Cleópatra, Agripina* e *Epicaris*. Nesta última vêem-se os mártires torturados em cena. Epicaris desmaia, volta a si, desmaia ainda várias vêzes e termina por estrangular-se. Em *Agripina,* Oton oferece sua mulher a Nero; então Agripina se oferece a si mesma com um luxo de detalhes espantoso.

Processou-se então uma reação à escola da Silésia: no fim do século, Weise, na Saxônia, escreveu para seus alunos comédias ao mesmo tempo modestas e pedantes, peças históricas e dramas bíblicos.

Mas os últimos tempos da literatura pré-nacional se caracterizam por duas escolas: a saxônia e a suíça. A primeira foi fundada por Jean Christope Gottsched, que traduziu *Ifigênia* e escreveu tragédias como *As Núpcias Sangrentas de Páris* e *Catão Moribundo;* tendo como discípulos na arte dramática Schwabe e Schcenäch, Lange e sua própria mulher, Vitória Culmus Gottsched que, além de tradutora, escreveu *Cênia*. O fun-

dador da escola suíça, Bodmar de Zurich, não pertence à história do teatro.

A produção nativa, no entanto, se caracterizava pelos horrores melodramáticos ou pelas peças bufas, com Wans Hurst. Em 1670 uma companhia italiana introduziu a figura de Arlequim que, transformado num tipo alemão, tornou-se sinônimo de todos os baixo-cômicos dos palcos europeus. Quanto à encenação, cenas sensacionais eram compostas por meio de máquinas e as peças de marionetes tomaram grande impulso, apresentando as lendas do país. Segundo um comentarista do teatro alemão o drama erudito pode ser considerado, no século XVIII, na estaca zero.

Partiu então um protesto contra o mercantilismo e a baixeza do palco: de uma mulher, Frederike Karoline Neuber (1697-1760), diretora e atriz de uma companhia em Leipzig. Seu protesto encontrou apoio em Gottsched, como vimos. A reforma pretendia abolir os palhaços, definir as formas de tragédia e comédia e encorajar o aparecimento de novas peças, pugnando pela dignidade do ator nacional. Gottsched persuadiu Neuber a aceitar a escola francesa como modêlo e ponto de partida, tendo publicado um ensaio sob o título de *A Arte da Poesia.* Foi construído um palco e nêle representados Corneille e Racine.

Na mesma época outros críticos se animaram a reagir contra a depravação e escolheram a escola inglêsa como padrão.

Dêsses movimentos surgiram vários dramaturgos jovens, principalmente em oposição à escola de Leipzig, destacando-se Christian Gellert, que obteve um sucesso considerável com comédias sentimentais. Maior influência exerceu Martin Wieland, cujo grande serviço foi a tradução de vinte e duas peças de Shakespeare e de algumas tragédias gregas.

Mas afinal quem fixou a literatura nacional foi Lessing, com seu esfôrço imenso e decisivo. Era filho de um pastor de Kamenz, na Alta-Alsácia, tendo nascido em 1729. Foi estudante numa escola fundada por Maurício de Saxe, onde se aprofundou no estudo do grego e do latim. Aos dezessete anos saiu da escola porque os professôres nada mais tinham a lhe ensinar, começando a estudar teologia, mas assaltado, já, pela vocação de escritor e de autor dramático.

"Escreveu estudos críticos ainda um pouco tímidos e respeitosos, onde já profetizava: "Se os alemães querem seguir seu pendor natural, seu teatro se assemelharia mais ao dos inglêses

que ao dos franceses". No meio do século fixou-se em Berlim, onde a côrte e a nobreza seguiam as modas da França, não havendo público regular, tendo Lessing ficado entre os dois, escrevendo para a burguesia.

"Sua teoria era a de que, dadas as leis do teatro e o caráter alemão, a tragédia e a comédia deviam, uma subir e a outra descer, de modo a se encontrarem na metade do caminho, fixando assim por teoria dois gêneros que se estavam arriscando a formar apenas um: a tragédia burguesa e a comédia comovente.

"Nessa altura encontrou Diderot e tomou-se de entusiasmo, chamando-o de "O espírito mais filosófico que jamais se tenha ocupado do teatro desde Aristóteles". Em 1755, em Potsdam, escreveu *Miss Sarah-Sampson,* que é uma peça à inglêsa. Em 1759 pôs-se a imitar Sófocles, escrevendo *Philotas,* querendo fundir a simplicidade de Sófocles, a diversidade de Shakespeare, o pensamento de Diderot e de Aristóteles, a fecundidade criadora de Lope de Vega. A essa peça segue-se *Emilia Galotti,* história de uma Virgínia romana transportada para a burguesia e pela primeira vez os alemães pensaram e escreveram que tinham seu Shakespeare.

"Sua obra-prima, onde a natureza e a verdade alemãs são dominadas, é *Mina de Bernheim* e sua obra dramática pára aí, porém sua ação continua. Escreve *Laocoon,* que é quase um tratado de estética, onde mostra que a escultura e a poesia não têm as mesmas leis, pois o mármore é imóvel e o drama é animado. Na última etapa da sua carreira torna-se crítico e escreve *A Dramaturgia de Hamburgo,* onde aprecia as peças representadas na cena ainda nova daquela cidade, combatendo principalmente para criar contra a tragédia francesa uma tragédia nacional alemã. Quer condenar e substituir Corneille e Racine, não compreende mais Molière, é um alemão combatendo pela Alemanha.

"A tragédia e a arte clássica francesas nasceram da fusão e do acôrdo entre o espírito da França e as influências universais do humanismo. A arte alemã, como mais tarde o romantismo, nasce de uma oposição e de uma libertação sistemáticas. A arte clássica francesa foi o contrário do nacional e a arte alemã nasceu nacionalista.

"Lessing só podia fazer o que fêz porque atrai a simpatia. Êste soldado do espírito, êste aventureiro da inteligência conservou-se até o fim um combatente e um explorador. Acabada sua dramaturgia lançou-se à teologia. Editou inéditos de Bé-

ranger de Tour sôbre a transubstanciação, de Leibnitz sôbre a Trindade, batalhou e quebrou lanças. Tem-se muitas vêzes citado esta passagem como expressiva do que foi em suma o essencial e a nobreza de sua vida: "O que faz o valor do homem não é a verdade que êle possui ou que êle acredita possuir; é o esfôrço sincero que faz para conquistá-la; porque não é pela posse, mas pela procura da verdade que o homem aumenta suas fôrças e que se aperfeiçoa. Se Deus tivesse fechado em Sua mão direita tôda a verdade e em Sua mão esquerda a aspiração eterna para a verdade, mesmo com a convicção de me enganar e se Êle me dissesse: "Escolhe!"; eu escolheria humildemente a mão esquerda e diria: "Esta, meu Pai, porque a verdade pura foi feita apenas para Ti".

"No ocaso dos seus dias resumiu sua obra e seu pensamento em duas obras: uma filosófica, *A Educação do Gênero Humano;* a outra dramática, *Nathan, o Sábio.* Tinha cinqüenta e seis anos quando terminou esta última em 1779 e morreu dois anos depois, pobre, tendo sido preciso que pagassem seus funerais. E na Alemanha, onde havia lutado tanto para dar-lhe uma arte nacional, tinha mais inimigos do que amigos".

Não fêz discípulos, mas atraiu filósofos e teóricos. O único que pertence à arte dramática é Jean-Jacques Engel, que acumulou as funções de autor, diretor e crítico. Suas *Idéias sôbre a Mímica* foram consideradas como um capítulo complementar da *Dramaturgia de Hamburgo.*

A escola de Gottingue contou apenas com poetas, líricos e elegíacos, dando ao teatro sòmente uma tragédia: *Júlio de Tarente,* de Leisewitz. De maior importância é a escola chamada *Sturm und drang.*

Os jovens que estrearam nas letras alemãs em 1770 reclamavam movimentos intensos e violentos da alma, tempestades de paixão, liberdades da arte e dos sentimentos da natureza. A escola conhecia apenas um mestre literário: Shakespeare. A essa escola pertenceram a princípio Goethe e Schiller.

Dela saíram Klinger, Lenz, Wagner e Müller. A peça de Klinger, *Os Gêmeos,* foi vitoriosa num concurso onde Lessing era um dos julgadores e outra peça sua foi que deu nome à escola: *Sturm und drang.* Lenz apareceu e desapareceu como um meteoro. Foi êle quem introduziu no cômico a imaginação frenética do *sturm und drang,* que, por etapas, atravessou o barroco, a extravagância e a palhaçada. Wagner, tendo ouvido de Goethe o plano para o *Fausto,* aproveitou-se do episódio de Mar-

garida para escrever uma tragédia: *O Infanticídio*. Müller, pintor e poeta, escreveu baladas, idílios e dramas aos quais não faltaram uma certa potência: *Golo* e *Genoveva, Fausto, Níobe*.

O mais fecundo dos escritores alemães foi Kotzebue, que nasceu em Weimar em 1761. Diz-se que escreveu peças aos seis anos, mas o fato é que aos dezessete já começou a inundar a Alemanha com as suas produções. Aos dezoito fêz representar um drama, *Carlota Franck*, e uma comédia, *As Mulheres da Moda*. Foi favorito de Catarina, a Grande, da Rússia, aos vinte, e aos vinte e dois anos governador da Estônia. Enobrecido, casou-se na aristocracia russa e em seu govêrno fundou um teatro onde representava suas peças. Aos vinte e seis anos adoece, está moribundo, cura-se com muito trabalho e levanta-se neurastênico. E sob o império do humor negro escreve *Misantropia e Arrependimento*, tendo esta peça sôbre a reabilitação de uma prostituta obtido um sucesso tremendo. Em seguida escreveu *A Nobre Mentira*, que tratava de um marido enganado, mas a peça não obteve tanto sucesso quanto a outra. Em seu teatro de Revel, então, fêz representar uma série de peças coloniais, cujo tema é a inocência e a virtude: *Os Índios na Inglaterra, A Sacerdotisa do Sol* e um drama onde o personagem principal pratica a poligamia na Polinésia e conquistado pela virtude das mulheres selvagens passa a viver com elas como um irmão. Em pleno sucesso Kotzebue achou um meio de se fazer execrar por seus confrades alemães e fugiu para Paris, de lá indo para a Rússia, perdendo sua mulher e seu govêrno e conduzindo-se de tal modo que foi enviado à Sibéria. Foi agraciado no fim de um ano porque o imperador Paulo I leu uma peça sua, intitulada *O Velho Cocheiro de Pedro III*, onde o pai do monarca era elogiado. Passa a ser conselheiro áulico, mas Paulo I morre e êle se desavém com Alexandre, para novamente cair em suas graças. Agita-se, intriga, procura fazer-se notar por Napoleão, negocia a cessão da frota russa com a Inglaterra. Nunca pára de escrever peças e faz outras coisas: funda, dirige e redige revistas, panfletos, e ataca Goethe; é agente secreto da Rússia na Prússia, espião dos liberais por conta da Santa Aliança. E de tal modo agiu que a 23 de março de 1819 o estudante liberal Sand assassinou-o a punhal.

Iffland fêz menos ruído, porém era mais sério do que Kotzbue. Nasceu em Hanover em 1759 e morreu em 1814. Agiu não sòmente como ator, mas como autor e diretor e lutou pela representação em tom natural, contra o declamatório. Foi diretor em Mannheim, expulso pelos franceses, organizou uma compa-

nhia ambulante que percorreu a Alemanha durante quatro anos. Frederico Guilherme III nomeou-o diretor do teatro de Berlim e lá êle interpretou com sucesso as obras de Goethe e Schiller. Grande ator e autor razoável, sua típlice influência foi considerável. Seu gênero favorito era o drama burguês: *O Crime Por Ambição, A Expiação pelo Arrependimento, Os Caçadores, A Casa Paterna.*

Goethe chegou a Weimar em 1775 como convidado do Duque Carlos Augusto. Naquela cidade as representações teatrais de amadores tinham lugar importante. Êle já havia escrito *Goetz* e *Stella,* além de estar com o rascunho de *Egmont.*

A direção artística dos espetáculos passou às suas mãos e as representações adquiriram um caráter sóbrio, incluindo-se no repertório peças de Hans Sachs, comédias improvïsadas e marionetes, comédias de Aristófanes, além das próprias peças de Goethe.

Em 1791 êle foi nomeado diretor do teatro de Weimar, deixando o cargo em 1817. Com a idade de vinte e quatro anos tinha escrito *Gotz von Berlichingen,* tragédia em prosa, de cavalaria medieval, de essência romântica, com desprêzo pelas unidades clássicas e mistura do cômico com o trágico. Pela primeira vez um herói alemão foi usado como figura principal de uma tragédia.

Além de um grande número de peças — mascaradas, operetas, dramas satíricos e comédias — Goethe escreveu nove tragédias e entre elas: *Clavigo,* baseada sôbre os acontecimentos da vida de Beaumarchais, em prosa; *Stella,* que inicia a tragédia doméstica, em prosa; *Egmont,* histórica; *Ifigênia em Táuris,* construída sôbre os princípios clássicos; *Torquato Tasso,* clássica no tratamento; e *Fausto,* que levou cinqüenta e sete anos para ser composta, com antecedentes em Marlowe.

Como homem de teatro Goethe atacou rijamente a solução dos problemas materiais e artísticos do teatro, projetando sua experiência por tôda a Alemanha. Como diretor, procurou criar uma maneira sadia de representar. Foi dessa luta que surgiu o livro, com os problemas da cena: *Regras para os Atôres.*

Johan Friedrich von Schiller nasceu em 1759, em Marbach-sôbre-o-Neckar. Seu pai era cirurgião militar e tornou-se alto funcionário na côrte ducal de Ludwisgborg, sendo sua mãe filha do burgomestre de Marbach, doce burguesa que amava a poesia e a música. Schiller destinava-se à teologia, mas o duque Carlos Eugênio fundou uma escola em Stutgart destinada a for-

mar oficiais e funcionários e lá entrou êle com a idade de quatorze anos, saindo com vinte e um, como cirurgião-ajudante e tendo escrito *Os Bandidos*.

Schiller, na dramática alemã, representa ao máximo o caráter nacional e seu teatro oscila entre a tragédia e o drama e seu modo de expressão sonhado seria o poema dramático. Na escolha dos assuntos, no entanto, é cosmopolita: *Dom Carlos* é assunto espanhol; *Mary Stuart,* inglês; *A Donzela de Orléans,* francês; *A Noiva de Messina,* italiano; *Guilherme Tell,* suíço. Sòmente uma peça é de assunto alemão: *Wallenstein.*

A carreira de Schiller começa em pleno romantismo: êle fêz representar *Os Bandidos,* em Mannheim, em 1782, e o duque Carlos Eugênio tendo se aborrecido, o jovem poeta fugiu da escola, passando dois meses como vagabundo nos campos, tendo permanecido um ano na casa da senhora de Wolzogen, depois dois anos em Dresde, na casa de Gottfried Koerner. Em seguida encontrou Goethe na côrte de Weimar, onde lhe conferiram o título de conselheiro. Estava com vinte e oito anos e já era autor de quatro peças importantes: *Os Bandidos, A Conjuração de Fiesco, A Intriga e o Amor* e *Dom Carlos.* O contato com Goethe proporcionou-lhe a maturidade do gênio, preparando-se e encaminhando-se para o estudo da história, da filosofia e da poesia lírica. Trabalhava no segundo ato de *Demetrius* quando morreu aos quarenta e seis anos, em março de 1805.

No norte da Europa o teatro começou a desenvolver-se com a ida de companhias representando as obras de Molière, Racine e outros dramaturgos. De tal modo a opinião pública ficou agitada na Dinamarca que Frederico IV convidou o escritor dinamarquês Dudwig Holberg a escrever dramas.

Holberg obteve tanto sucesso com sua primeira comédia que produziu ao todo nada menos de vinte e oito peças, contando-se entre elas *Plutus* e *Melampe,* que são consideradas as mais importantes. Holberg foi chamado de "o pai da literatura dinamarquesa".

Durante o reinado de Cristiano VI os teatros foram fechados, até o aparecimento de Johannes Ewald que se voltou para os assuntos nacionais, criando o verdadeiro drama nacional, de características definidas.

CAPÍTULO 15

França: 1800-1875. *O Romantismo. Os dramas de Alexandre Dumas e a revolução de Victor Hugo. Musset. O drama social: Eugène Scribe e Émile Augier. O reinado de Alexandre Dumas Filho. Victorien Sardou e a mecânica teatral. O vaudeville e Labiche. O reinado da opereta. O parnasianismo e François de Coppée.*

O romantismo começou oficialmente na França em 1827 e pode-se dizer que a escola reinou durante quatorze anos. Para se ver claro nesse período o melhor que se tem a fazer é traçar a história por ordem cronológica.

O primeiro nome é o de Eugène Scribe. Nasceu em 1791 e começou sua carreira em 1815, tendo composto mais ou menos cento e cinqüenta vaudevilles. Em 1817 uma de suas peças, *Le Solliciteur,* provocou tal sucesso que se acreditou ser êle superior a Molière.

O segundo nome é o de Casimir Delavigne, que em 1819 estréia com *Les Vêpres Siciliennes,* um assunto histórico nacional e mesmo patriótico. Em 1820, nôvo sucesso e nôvo sinal precursor com *Marie Stuart,* de Lebrun. O autor havia nascido em 1785 e viveria até 1873, tendo apresentado peças como *Coriolan, Ulysse* e *Pallas.* Tanto o autor como sua peça — *Marie Stuart* — tinham mérito.

Soumet nasceu em 1786 e em 1822 ainda estava na tragédia com *Clytemnestre* e *Saül.* Neste mesmo ano Louis Guiraud

dava *Les Macchabées* e o próprio Soumet, em 1824, uma *Cléopâtre.*

"Delavigne representava o pré-romantismo liberal, Soumet e Guiraud o pré-romantismo monárquico e católico. Delavigne era aplaudido, mas Soumet era ilustre, quase tanto quanto Lamartine que abrira a poesia romântica em 1820 com *Méditations Poétiques* e mais que Victor Hugo que lhe dedicava em 1822 sua primeira edição de *Odes et Poésies.* Era admirado, amado, saudado como um gênio criador e inovador, concebendo a poesia como uma missão sagrada e a tragédia como o meio de exprimir um grande pensamento, ao mesmo tempo social e religioso. Em 1824 Soumet é recebido pela Academia, em 1825 chega a vez de Delavigne, Lamartine só entrando em 1830. Também no ano de 1825 Soumet avança um passo: de *Cléopâtre* êle passa a *Jeanne D'Arc.* Lebrun faz a mesma coisa e como já estava mais adiantado passa de *Marie Stuart* ao *Cid d'Andalousie.* Enfim em 1825 aparece uma pérola do romantismo: *O Teatro de Clara Gazul*". "... o acontecimento provocou barulho. A juventude romântica perguntava com paixão quem era essa atriz espanhola que formulava na melhor linguagem francesa regras de uma tranqüila audácia para uma arte dramática revolucionária. Ignorava-se que o retrato da referida atriz que aparecia na capa do volume representava um jovem mistificador de vinte e dois anos: Prosper Merimée".

Nascido em Paris, em 1803, era filho de um erudito, historiador, pintor, arqueólogo e químico. Sua mãe era ministurista e com um grande talento de contista, pintando sobretudo crianças e para que ficassem tranqüilas imaginava histórias maravilhosas. Prosper, portanto, tinha de quem herdar. *O Teatro de Clara Gazul, Comediante Espanhola,* compreendia seis peças: *Les Espagnols em Danemark, Une Femme Est Un Diable, L'Amour Africain, Inès Mendo ou Le Prejuge Vaincu, Inès Mendo ou Le Triomphe du Prejugé* e *Le Ciel ou l'Enfer.* Seu teatro é bom e reafirma-se, sobretudo, com uma peça que veio depois: *Le Carrosse du Saint-Sacrement.*

"Em 1825 Victor Hugo tinha vinte e três anos e seu gênio já se havia manifestado em *Odes et Poésies Diverses.* O romantismo, para sua partida, sente o desejo de renovação, de poesia e de pitoresco. O século XVIII tem um ponto fraco: a falta de poesia. Pois no século XIX descobriu-se, com embriaguez, o pitoresco, o exótico, o estrangeiro, o longínquo, enquanto

os clássicos reclamavam obras mortas, sendo a tragédia uma múmia e a comédia apenas um sôpro. Os homens do centro — Soumet Delavigne etc. — não tinham gênio e tôdas as imaginações vivas e os corações ardentes estavam na batalha, a juventude sentindo-se atraída pela esperança de uma primavera.

"Mas existem dois romantismos: o de Hugo, de estrita obediência, e o de Stendhal e Merimée, que será depois o de Musset e de Sainte Beuve. Stendhal tinha quarenta e dois anos e há dez já lutava por seu romantismo que era, como sua pessoa, muito original. No ano de 1825, decididamente tão importante, publicou seu manifesto, *Racine et Shakespeare,* e o manifesto pregava justamente o oposto do que surgiria em 1827 em *Cromwell* e seu prefácio, de Victor Hugo.

"... um drama irrepresentável que jamais foi apresentado. Aos defeitos que seriam os de Hugo durante tôda a sua carreira acrescentam-se aquêles que seriam impostos pelo *parti-pris* e a teoria. *Cromwell* era, portanto, uma peça de demonstração, um trecho de teoria, pois as primeiras obras destinadas a ilustrar a fórmula nova só apareceriam dois anos depois. No intervalo apareceu uma peça também irrepresentável e destinada a provar outro teoria, a de Stendhal: *La Jacquerie,* de Merimée".

A verdadeira batalha do romantismo foi travada aos 11 de fevereiro de 1829, na Comédie-Française, com *Henri III et sa Cour,* de Alexandre Dumas, um mulato de vinte e seis anos, neto da negra Marie Dumas e do marquês crioulo Davy de la Pailleterie. Nasceu em Villers-Cotterets em 1803 e foi educado de qualquer modo, tendo saúde, fôrça e capacidade de trabalho prodigiosas. Era empregado nos escritórios do duque de Orléans quando estreou com vaudevilles intitulados *La Chasse el l'Amour* e *La Noce et l'Enterrement.*

Para participar da batalha Victor Hugo escreveu *Marion Delorme,* de 1 a 27 de junho de 1829, sendo entregue à Comédie-Française, mas a censura não permitiu sua representação. O rei Carlos X não quis desautorar a censura, mas aumentou a pensão de Victor Hugo de dois mil e quinhentos francos para seis mil. O poeta recuso-a e escreveu *Hernani* em uma semana.

Em 1830 surge *Christine,* de Dumas, e em 1831, do mesmo autor, *Antony.* "E agora era realmente o romantismo, pois pela primeira vez exprimia-se de maneira direta. *Hernani* era apenas uma teoria literária de Victor Hugo, ao passo que *Antony* era o próprio Alexandre Dumas e era também o primeiro personagem contemporâneo do romantismo, pois os outros eram histó-

ricos. Na peça a ação se precipitava enraivecida e se constituía no primeiro drama de tese, uma tese que não era defendida por argumentos, mas por gritos, por uma paixão de negro e uma moral de pele-vermelha. Pela primeira vez também escrevia-se uma peça com a habilidade de um mestre dos efeitos dramáticos e com uma paixão que não era fingida. Na verdade, *Antony* era o verdadeiro drama tipo da escola".

Ainda no mesmo ano de 1831 Dumas apresentou *Charles VII* e em 1832 *Tour de Nesle*. Hugo estava com *Le Roi s'Amuse* em cartaz e Delavigne com *Louis XI*. O ano de 1832 salva-se, em dezembro, com a publicação de *Spectacle Dans Un Fauteil*, de Musset, então com vinte e dois anos. Esta data marca, de um lado, o fim da cronologia e, do outro, o aparecimento do único gênio dramático francês no século XIX.

Em 1833 Hugo lançou *Lucrèce Borgia* e no prefácio da publicação da peça refazia sua estética. No mesmo ano, em prosa, *Marie Tudor*. O ano de 1835 marca a metade do movimento romântico. Em 1837 Dumas impõe à Comédie-Française uma atriz ruim que era sua amante, Ida Ferier, e uma peça também ruim, que fracassa: *Calígula*. Em 1838 o ator Samson fêz que estreasse em *Horace* uma aluna de dezessete anos que passou despercebida, mas o ano ainda não estava terminado quando todo o mundo ia assistir em *Andromaque, Cinna* e *Tancredo* à jovem judia que reanimava a tragédia em pleno movimento romântico: Rachel.

Também em 1838 Hugo escreve *Ruy Blas*, que foi a última vitória do romantismo. Nada a assinalar em 1839 e em 1840 e em 1841 o sucesso é devido a uma comédia de Scribe: *Une Châine*. Em 1842 é ainda Scribe quem triunfa com *Le Verre d'Eau* e 1843 marca o fim do romantismo como escola literária. Aos 7 de abril *Les Burgraves* fracassava na Comédie-Française e a 22 o público consagrava uma tragédia pseudoclássica: *Lucrèce*, de Ponsard.

"Dumas representa o romantismo no que há de mais baixo e sua obra-prima de teatro é um tecido de absurdos que por outro lado se transforma na peça mais bem feita de todos os tempos e de todos os países: *La Tour de Nesle*. Hugo representa o romantismo em sua plenitude. Merimée pertenceu ao movimento em sua juventude e depois escapou. Delavigne foi apenas um contagiado sem grande entusiasmo. Musset será o exemplo do contagiado genial. Alfred de Vigny estêve sempre altivo e distante, terminando por escapar na meditação e na soli-

dão, mas é o representante do pensamento romântico e por isto a obra característica, a mais importante e a mais bela, é *Chesterton*".

Já se dividiu o romantismo francês em três etapas: a primeira diretamente ligada ao melodrama que se originou do drama burguês; a segunda representada pela peça romântica; e a terceira que se desdobra no drama social que, por sua vez, se transforma no vaudeville.

Vimos a segunda e oprtunamente verificaremos a terceira. Vejamos, agora, a primeira: "Do melodrama, como de um gênero dramático, é característico em primeiro lugar a face didático-moral que exerce sua influência sôbre os espectadores, através da ação saturada de emoções ou, se se quiser dizer de outra maneira, saturada emocionalmente. As tendências ideológicas do mesmo não permaneceram constantes no transcurso de todo o desenvolvimento de tal gênero. Evoluíam em correspondência com as modificações e variações que tinham lugar na vida político-social da sociedade francesa. Formando-se, em sua qualidade de gênero teatral, durante os anos revolucionários, o melodrama refletia a ideologia da burguesia progressista, sua ardente fé no triunfo final da verdade, pois no palco o vício e a maldade eram sempre desmascarados e castigados e a virtude triunfava. O melodrama se distingue por seu otimismo, freqüentemente acha-se saturado de *pathos* revolucionários, de motivos de luta contra a tirania, de anticlericalismo, de prédica em favor da igualdade entre os três estados e de justiça social".

Balzac compôs seu primeiro drama em 1820, intitulado *Cromwell,* e outras peças suas foram: *O Negro, O Corso, A Madrasta, Vautrin* e *Os Recursos de Quinola.* Suas produções teatrais tendiam um pouco para o melodrama, mas antecipavam na arte dramática os germes do realismo.

Alfred de Musset nasceu em Paris, a 11 de dezembro de 1810, tendo estreado nas letras aos dezessete anos, aos dezoito publicando seu primeiro volume de versos. No ano seguinte estreou no teatro com um fracasso total, mas seus versos logo o tornaram célebre. Em 1833 ligou-se a George Sand e no fim do ano estavam em Veneza. Em janeiro de 1834 caiu doente e a amante enganou-o com o médico. Em abril voltou à França,

doente, aos vinte e três anos, tendo ainda se ligado e separado duas vêzes de George Sand, o rompimento final acontecendo em 1835. Passou a viver sob os cuidados de uma velha governanta, Adele Collin. Morreu a 1º de maio de 1857, dizendo: "Enfim, vou poder dormir". Sòmente vinte e sete pessoas acompanharam seu caixão.

"Seu primeiro volume continha uma peça curta, em versos, *Les Marrons du Feu.* Em fins de 1830 representou-se no Odeon um ato em prosa: *Le Nuit Venetienne,* que foi vaiada, e a crítica predisse que o jovem autor jamais sairia da obscuridade. Em seu segundo volume de versos, em 1833, incluiu duas obras em versos: um drama, *La Coupe et les Lèvres;* e uma comédia, *A Quoi Revent les Jeunes-Filles.* Depois da morte do seu pai, que o obrigou a trabalhar para viver, publicou na *Revue des Deux-Mondes: Andre del Sarto, Les Caprices de Marianne, Fantasia.* Em seguida: *Lorenzaccio* e *Onne Badine Pas Avec l'Amour,* em 1834; *Barberine* e *Le Chandelier,* em 1835; *Il Ne Faut Jurer de Rien,* de 1836; *Un Caprice,* de 1837. A grande veia está esgotada e depois disso êle dará apenas *Il Faut qu'Une Porte Soit Ouverte ou Fermée,* em 1845. Desde *La Nuit Vénetienne* nenhuma das suas obras tinha sido representada na França. Na Rússia adaptou-se *Un Caprice,* que foi assistida por uma atriz francesa, Allan-Despréaux. Em sua volta conseguiu convencer a Comédie-Française que representou a peça a 27 de novembro de 1847, com um sucesso rápido. Pediram então a Musset e êle escreveu uma comédia em versos: *Louison,* em 1848; em seguida, um provérbio: *On Ne Saurait Penser à Tout,* em 1849. E depois, duas últimas comédias: *Carmosine* em 1850 e *Bettine* em 1851. Agora, tôdas as peças de Musset figuram no repertório das grandes companhias, porém na época uma das causas para recusá-las residia no fato de o autor haver acumulado dificuldades cênicas. Isto se explica fàcilmente já que ninguém pensava em montar as suas produções êle deixava a imaginação correr. Foi o único autor a escrever peças pensando que jamais seriam representadas, mas as suas são verdadeiras peças de teatro, onde tudo é representável logo que se toma o partido de resolver o problema dos cenáriios. Seus personagens vivem no seu mundo — o mundo de Musset — assim como há o mundo de Shakespeare, de Racine, de Molière. Seu diálogo é espontâneo e natural e o que é mais importante: Musset não quis ser original, não pensou que escrevia a obra durável de sua época. Conseguiu realizar tudo em que os românticos fracassaram: a aliança do riso e das lágrimas, tocando o espectador com intri-

gas simples. Seu defeito é ter falado do amor com excesso romântico, embora sua galeria de tipos femininos seja de uma riqueza que ultrapassa à de Marivaux".

Eugène Sribe era o autor favorito da burguesia. Nasceu em Paris em 1791, morrendo em 1861. O número de seus sucessos é incalculável e entre 1815 e 1830 lançou 150 vaudevilles sòmente no Teatro de Madame.

Seus defeitos são notórios: não tem estilo, nem verdade e nenhum dos seus personagens sobreviveu. Suas qualidades são: intriga hábil, variedade do interêsse e peças construídas de tal maneira que delas se pode dizer que são "mais bem feitas que as de Molière".

As mais famosas: *Uma Noite de Guarda Nacional, O Copo d'Água, Batalha de Senhoras* e *Uma Cadeia.*

"Balzac, pela análise minuciosa, pinta paixões, caracteres e indivíduos que são observados em seu meio, em suas condições de vida. Sob sua influência os autores dramáticos vão procurar a verdade pela análise e precisão do detalhe. Nesse mundo o teatro nada tem a ganhar, mas a perder, e de princípio é logo afastado de tôda a poesia. Chama-se a isto teatro realista, para uma sociedade que substituiu sua aristocracia por uma plutocracia".

O introdutor dessa forma de teatro é Émile Augier, que nasceu em Valence em 1820, estreando com uma comédia elegante: *La Ciguë.* Moraliza em 1848, na *Aventurière* e também em 1849 com *Gabrielle.* É o mundo romântico no contrário, terminando a apologia da paixão e do vício, triunfando a virtude, a ordem, a família. O triunfo de sua escola foi com *Le Mariage d'Olympe,* em 1855. Outras peças marcantes suas, são: *Le Gendre de M. Poirier, Les Lionnes Pauvres, Un Beau Mariage, Les Effrontés, Les Fils de Giboyer, Maître Guérin, Jean de Thommeray, Madame Caverlet* e *Les Fourchambault.*

"Durante tôda a sua vida foi o campeão da virtude. Suas criaturas virtuosas são deslocadas, suas mulheres demasiadamente honestas, as donzelas muito sensatas, as jovens muito leais. Seu triunfo reside na pintura dos canalhas e é graças a isto que sua obra sobrevive. A criação dos tipos é um dos dons do criador e Augier possui êsse dom. Sua linguagem tem solidez, faltando-lhe porém a elegância, a virtude poética ou o estilo quando, a partir de *Mariage d'Olympe,* escreve quase sempre em versos.

A intriga não é muito bem inventada, não levando até o fim as figuras vivas. Por outro lado, o teatro de Augier é um protesto contra o romantismo, sendo literário e em versos. O teatro em prosa se relaciona mais ao fenômeno histórico. O que convinha à sociedade da segunda metade do século XIX era o drama burguês sôbre os negócios do dinheiro e aí está o melhor Augier, quando faz que os filhos sintam vergonha do dinheiro mal adquirido pelos pais. É sempre o dinheiro que faz sofrer, quer se tenha muito ou pouco".

As peças de Alexandre Dumas filho, pretendendo ser realistas, estão a milhões de quilômetros da realidade. Tendo nascido de uma ligação irregular tomou, como reação, horror à vida anormal, transformando-se em moralista e pregador. Primeiro escreveu um romance: *La Dame aux Camélias* e em 1852 extraiu dêste romance uma peça que foi um sucesso estrondoso. "Havia encontrado seu caminho: um fundo romântico, um ambiente moderno para ser realista e um assunto de pregação. Nada melhor para êle: a prostituta reabilitada pelo amor sincero e que morre tuberculosa, o pai nobre que raciocina".

Em seguida veio um melodrama romântico: *Diana de Lys*. Nova exploração do mundo elegante com *Le Demi-Monde* e depois *La Question d'Argent Le File Naturel* e *Le Père Prodigue*. Nascera a peça de tese em tôda a sua pureza. E dêsse período são: *L'Ami des Femmes, Le Supplice d'Une Femme, Héloise Paranquet. Les Idées de Madame Aubray, Une Visite de Noces, La Princesse Georges*. Depois, o período é de delírio: *La Femme de Claude, Monsieur Alphonse, L'Etrangère, La Contesse Romani, La Princesse de Bagdad*.

As características dêsse período são as lembranças bíblicas, o ódio furioso do pecado e a maldição final. O autor grita nos prefácios que seu teatro é moral, mas Petit de Julleville diz: "Ousamos confessar (contra a opinião em moda) que não basta, para fazer amar a virtude, pintar o vício tal qual é, sem o adular! não, isto não basta. Acreditais então o homem tão sábio que escolhesse sempre o bem, desde que o reconhecesse? Digamos antes que pode haver na pintura do mal e na encenação do vício uma vergonhosa e perturbadora atração que a torna funesta, pelo menos para as almas fracas, quer dizer, para quase tôdas as almas; mas isto é mais salutar para aquêles que são ou se acreditam fortes? Se ela atrai os fracos pela vertigem endurece os outros pelo ceticismo e os mergulha na convicção de que a

humanidade não vale tanto e que se perderia seu esfôrço tentando melhorá-la. Assim, no espetáculo de tantos canalhas e mulheres perdidas, que não são aduladas, mas que são encantadores afinal, o fraco pode dizer: "É mais forte do que eu; experimentarei o mal sòmente para ter o gôsto". O outro, o forte, o corrompido, diz: "Sendo o mundo tão mau é uma tolice ser virtuoso; é bom para as pessoas que dêle extraem o prazer. Quanto aos outros, que cada um vá aonde o vento o leva, aonde seu gôsto o conduz". Tais são as reflexões que na maior parte das vêzes produzirá a exposição da corrupção no teatro. Eis por que, a despeito de todos os prefácios e apesar de tôda a nossa fé completa nas boas intenções do autor, nos recusamos a crer que as peças do senhor Dumas tenham lançado o germe de uma única virtude na alma de um só dos seus milhões de espectadores. As boas intenções nada têm a fazer aqui. O teatro não pode pretender a austeridade da ciência que purifica tudo por seu objetivo que é sagrado. Mas a dissecação, que é um trabalho respeitável no laboratório, seria um escândalo na praça pública".

A primeira peça de Victorien Sardou, em 1854, foi impiedosamente vaiada e êle, desgostoso, abandonou o teatro, voltando depois. Era, de uma certa maneira, um escritor bem informado e de espírito vivo. Já se disse uma porção de vêzes que, pela mecânica teatral excelente, personificava um verdadeiro homem de teatro. Abordou todos os gêneros: dramas cornelianos ou shakespearianos com *Le Haine* e *Patrie;* comédias anedóticas ou fantásticas, com *Pamela* e *La Sorcière;* reconstituições históricas com *Thermidor* e *Madame Sans-Gêne;* espetáculos arqueológicos com *Théodore;* sátiras políticas com *Rabagas;* peças de tese com *Odette, Georgette, Daniel Rochat;* vaudevilles com *Nos Intimes, Les Ganaches, Les Vieux Garçons, La Famille Benoîton, Nos Bons Villageois.* E sempre teve sucesso.

A arte dramática está, então, em plena efervescência, contando-se por dezenas as casas de espetáculos e as companhias e por milhares as peças. Mas a quantidade substitui a qualidade. A sociedade quer distrair-se e encontrar, além dos dramas de dinheiro de Augier e das peças de emoção de Sardou, autores que a divirtam pelo riso. Surgem então Meilhac e Halévy, fabricando uma comicidade para uso da época; e um outro que continua a mais antiga linha tradicional francesa: Labiche.

Labiche é, depois de Musset, o melhor autor dramático francês do século XIX. "Ao contrário do vaudeville, que é uma peça mecânica onde sòmente as situações têm a missão de fazer rir (um mestre nesse gênero, Feydeau, chegava a dizer que o

vaudeville é um gênero matemático), a farsa é uma comédia curta, grossa, gorda, mas uma comédia. É o cômico popular por excelência e Labiche, vivendo no reinado da burguesia, aplicará os processos da farsa aos costumes e tipos da burguesia".

Estas palavras são de Strowski: "Sem contar que não é um mérito menor "divertir as pessoas honestas", é necessário reconhecer no autor dessas farsas o mérito, por outro lado grande e raro, de ter criado personagens vivos: todos os pequenos desvios da natureza humana, tais como podiam contraí-los as pessoas postas em cena por Labiche, adquirem vida diante de nós; e em vez de fantoches sem realidade esta comédia bufa nos pinta, com uma verdade, um relêvo e um movimento dignos de Molière, as pessoas de condição média, de humor pacífico e de vida regular que formavam, naquele tempo, a classe social chamada de burguesia".

Labiche nasceu em Paris em 1815 e morreu em 1888. Escreveu uma centena de peças e as mais conhecidas são: *Le Chapeau de Paille d'Italie, Le Voyage de M. Perrichon, La Cagnotte.*

Meilhac e Halévy, ao contrário de Labiche, que é um cômico francês, são cômicos parisienses. "Com a cumplicidade de Offenbach inventaram um gênero e dessa vez não é mais a alegria, é a excitação; não mais a sociedade, mas o mundo; e sobretudo não é mais a França, é a Exposição Universal".

A novidade do gênero consiste em transformar em brincadeira o que é nobre. Era o nascimento da opereta como grande sucesso popular.

Um lugar deve ser dado a Feuillet, que triunfou com *Dalila* e ainda mais com *Le Roman d'Un Jeune Homme Pauvre.* O público, que havia devorado o romance, se comprimia à porta do teatro e em média quinhentas pessoas por noite não conseguiam localidades.

Fréderick Lemaitre, co mos seus fornecedores, alimentava o desejo do melodrama, para o pequeno público do *Boulevard du Crime.*

Como reação a Feuillet nascerá a escola realista que, numa geração, atingirá o *Teatro Livre.* Os Goncourt misturam, com bastante sorte, o realismo nascente à literatura refinada. George Sand leva ao teatro mais os seus defeitos que as suas qualidades. Deve-se mencionar Émile de Girardin que, de parce-

ria com Dumas filho, teve um sucesso extraordinário com *Le Supplice d'Une Femme*. Ainda uma menção para Madame Girardin, cuja peça *Le Joie Fait Peur* foi representada até há pouco tempo pela Comédie-Française.

A censura velava sôbre todos êstes autores que se ocupavam dos costumes, das idéias e dos negócios. Obrigou Scribe a modificar *Les Doigts de Fée* porque na peça uma costureira era a irmã de um ministro. Em *O Inspetor,* de Gógol, suprimiu-se o diretor dos correios que lia as cartas às escondidas. "Por um encontro natural a liberdade dos costumes e a da pregação das idéias humanitárias de Dumas associavam-se à timidez intelectual do poder e dos autores. A arte dramática dessa época não possui mais originalidade verdadeira. O drama burguês não deixou obra-prima".

"A partir de 1855 uma mudança de costumes vai orientar a direção moral. A França é rica, o campo tem dinheiro, a indústria se desenvolve, todo o mundo se lança aos negócios. É claro que um teatro comercial terá de crescer num tal período. Mas os moralistas, os autores sérios ligam-se ao drama do dinheiro e daí para o triunfo das cortesãs é apenas um passo".

A comédia mundana foi praticada com sucesso por Edouard Pailleron. O triunfo do gênero foi *Le Monde où l'on s'Ennuie,* mas Pailleron teve ainda outros sucessos com *La Souris* e *Le Mur Mitoyen.* É um tipo de teatro onde os atôres sendo bons a peça será boa.

Henri de Bornier apresentou belos versos em *La Fille de Roland* e depois de 1870 todo o mundo na França repetia a canção das espadas. Paul Déroulède escreveu dramas patrióticos. Alexandre Parodi teve um sucesso honroso e passageiro com *Rome Vaincue.* Richepin seguiu o mesmo caminho.

O melhor dêles foi François Coppée, que estreou em 1869 com uma comédia em versos: *Le Passant.* Foi essa peça que projetou de maneira fulminante o nome de uma jovem atriz desconhecida: Sarah Bernhardt.

Havia também um bom poeta em Théodore de Bainville, nascido em Neuline. Seu teatro, no entanto, é frio, muito sutil e sobretudo artificial: *Le Baiser, Riquet à la Houppe, Le Beau Léandre, Gringoire.*

Em 1872 apareceu uma peça que não era de homem de teatro e que no entanto permaneceu no repertório: *L'Arlésienne,* de Alphonse Daudet.

CAPÍTULO 16

Inglaterra: os vitorianos e seus predecessores. Alemanha, Áustria e Escandinávia: 1800-1875. *Tieck, Kleits, Hoffmann e Immermann. O grupo "A Jovem Alemanha". O maravilhoso no teatro de Anderson. Bjornson e Knut Hamsun. Itália: Monti e o nacionalismo. Giacometti e o melodrama.*

A partir de 1790 as teorias clássicas, na Inglaterra, cedem diante das românticas que começam a aparecer e o teatro perde muito do seu valor literário. Em 1809 Kean estréia, para transformar-se no grande nome da sua geração. Procura-se o realismo dos costumes e as cenas se aperfeiçoam, o público cada vez mais numeroso, havendo necessidade de aumentar as salas e, como a acústica é ruim, é preciso fazer espetáculos que falem aos olhos.

Barnett, em 1840, lança *The Loss of the Royal-George,* onde se aplaude um naufrágio; em *The Cataract of the Ganges,* de Moncrieff, o herói vai encontrar a heroína atravessando a nado a catarata; o protagonista de *Jack Robinson,* de Pelham Thompson, é um macaco. "Estabelece-se um processo deplorável: as cenas não são mais que quadros vivos, os atôres mimando suas emoções violentas. A censura, por outro lado, só reconhece três salas oficiais. Daí o nascimento de pequenos teatros clandestinos onde se misturam balés, melodramas e animais sábios. Nessas condições o público mais culto se desinteressa do teatro e surge o hábito da leitura de peças, o teatro tornando-se um gênero

menor, as peças não possuindo nenhum valor. Todos os escritores de primeiro plano escrevem para a cena: Wordsworth, Coleridge, Walter Scott, Byron, Charles Lamb, mas as peças são ruins. Keats, precisando ganhar dinheiro, fabrica com um amigo uma peça que Kean recusa".

Vê-se um único poeta com gênio dramático: Shelley. Mas ninguém monta *The Cenci* por causa da audácia do assunto. E o melodrama, então, atinge sua altura máxima.

Em 1798 Joanna Baillie publica *A Series of Plays in Which is Attempted to Delineate the Stronger Passions of the Mind.* "É preciso pintar caracteres e não o aspecto exterior, cada um possui em si uma paixão dominante, muitas vêzes secreta. Trata-se de descobri-la e estudá-la, dêste modo o escritor dramático servindo à história e à verdade. O drama deve concentrar-se em tôrno dessa pintura sem se incomodar com as peripécias secundárias".

Miss Baillie põe suas teorias em prática, inspirando-se nos romances de terror de Radcliffe, mas a psicologia é fraca. Monólogos extensos retardam a ação e, por outro lado, inicia-se o longo desfile de fantasmas, monges, cadáveres, heroínas loucas, duelos e suicídios. Êste romantismo negro se prolonga por quarenta anos. Teve inúmeros imitadores.

Em 1795 Southey, cheio de entusiasmo pela Revolução Francesa, escreveu *Wat Tyler* e, no mesmo ano, em colaboração com Coleridge, *The Fall of Robespierre.* Wordsworth escreve *The Borderers,* sinistro drama escocês. Sòmente uma peça dessa fase escapa à mediocridade: *Remorse,* de Coleridge, uma história de espanhóis e árabes, inquisição e assassinatos.

Uma outra corrente se desenvolve com uma importância sempre crescente: a volta à tradição elizabethana. Em 1809 Charles Lamb publica *Specimens of Elizabethan Literature* e se descobre Fletcher, Webster, Tourneur. O romantismo conduzia os espíritos para as fontes de inspiração nacional e isto foi uma revelação. Os autores dramáticos puseram-se a imitar o século XVI, mas êsse teatro é desprovido de espontaneidade. *The doom of Devergoil,* de Walter Scott, não é muito feliz; *Fazio,* de Milman, é apenas uma imitação do *Fausto; Duke of Ormond,* de Charles Lloyd, é confusa; *John Woodvil,* de Charles Lamb, tem personagens inconsistentes e frenéticos.

Alguns autores, no entanto, conseguem reconstituir com bastante exatidão o espírito do século XVI. Em 1821 Barry Cornwall dança com sucesso uma obra de valor lírico: *Mirandola.*

E entre as obras destinadas à leitura devem ser mencionadas: *The City of the Plague* e *The Convict.*

As duas correntes — a que veio do século XVIII e a dos elizabethanos — uniram-se nas obras de dois autores característicos do período: Maturin e Lord Byron.

Byron fêz parte do conselho de administração do Drury-Lane e em 1813 havia fornecido desenhos de costumes orientais para um melodrama. Foi êle que fêz aceitar e representar *Bertram,* de Maturin. Nas peças dos dois autores existem os mesmos episódios espantosos, tempestades, espectros, assassinatos, cenas de loucuras, a diferença consistindo no estilo de Byron que é límpido. Sua obra-prima é *Manfred.* Desgostou-se com as dificuldades encontradas no Drury-Lane e recusava-se a deixar representar suas peças ou as escrevia de maneira a desencorajar tôda a tentativa. Apesar disto, *Werner* e *Marino Faliero* foram representadas em 1820 e 1821 e todo o mundo pôs-se a imitá-lo.

E no meio dessa dramaturgia mais ou menos tonta, duas peças realmente belas de Shelley. *Prometheus Unbound* foi escrito por inspiração esquiliana. Segundo Dottin, é "uma mensagem de liberdade e de amor". *The Cenci* conta a história de Beatriz Cenci, que mandou assassinar seu pai, velho monstruoso que abusara dela. A peça foi recusada pelo Covent Garden.

A comédia só existia em estado de farsa, às vêzes engraçada, outras vêzes vulgar. As peças sentimentais são de uma ingenuidade penosa. Enfim, o romantismo marca uma época decepcionante e sem originalidade.

De 1830 a 1880 o teatro mantém-se em calma, com grande respeitabilidade, predominando o sentimento choroso. O grande homem da época é Edward Bulwer. Escreveu *The Lady of Lyons, Richelieu* e *Money,* mas era um escritor terrìvelmente cacête.

J. Westland Marston usa um dos temas de Bulwer — a mulher que casa com um homem de condição inferior à sua — em *The Patricien's Daughter;* Sheridan Knowles apresenta *Rose d'Aragon.* O drama de aventuras atinge o máximo. *The Bear Hunters,* de Buckstons, chega a ser cômico. Os assuntos continuam a ser cada vez menos originais, copiando-se tudo dos franceses, dos alemães e dos romancistas. Leigh-Hunt lança *A Legend of Florence* e a peça obtém um sucesso incrível. Há uma volta ao drama histórico com Sir Aubrey de Vere e Tenyson, que escrevem sôbre Marie Tudor. No drama doméstico nada escapa à mediocridade.

A comédia permaneceu como estava. As obras mais curiosas são justamente aquelas que não foram apresentadas ou que fracassaram. É o caso dos dramas de Hengist Horne que seguiu a tradição elizabethana, compondo *Death of Marlowe.* Escreveu também *Cosmo de Medici, Gregory VII* e mais tarde *Tragédias Bíblicas* curtas. Da mesma época é Baddoes, cuja obra possui o sentido do patético em peças como *Death's Jest Book* e *The Bride's Tragedy.* Os dramas de Robert Browning são o oposto dos de Baddoes: sua primeira peça fracassou em 1843, *A Blot of the Scutcheon;* a pedido de Kean escreveu *Colombe's Birthday,* que só foi representada em 1853; mas renunciou ao teatro e o fracasso de suas peças marca o fim do teatro romântico.

As mesmas faltas de Browning — imobilidade da ação, falta de equilíbrio e preferência pelo melodrama — são de Walter Savage Landor, em peças como *O Conde Julião, André da Hungria* e *Joana de Nápoles,* que não foram escritas para a cena.

Com o teatro de Swinburne sente-se que o teatro romântico está morto mesmo. Suas peças não são representáveis: a trilogia sôbre Maria Stuart (*Chastelard, Bothwell, Mary Stuart*), suas outras tragédias históricas (*The Queen Mother, Locrine, Marino Faliero*) e as duas tragédias gregas, *Erachteus* e *Atalanta in Calydon.*

Morto o romantismo, procura-se outra coisa. A influência francesa era cada vez maior e as questões sociais cada vez mais na ordem do dia. Êstes diversos elementos combinaram-se para dar origem ao teatro naturalista. Um dos primeiros a explorar êsse caminho foi T. W. Robertson, encontrando ràpidamente fórmula para a peça de tese: *Ours, Caste, Dreams.* Ataca impiedosamente as classes altas, a êle devendo-se também a invenção da *Society-play,* que põe em cena as mazelas da aristocracia.

Ao lado dêsse realismo desenvolve-se uma corrente romanesca porque o público inglês não pode passar sem um elemento sentimental. O mais ilustre representante do gênero é Dion Boucicaut, melodramático. Teve um imenso sucesso com *The Octoroon,* que será, na América, um acontecimento literário e social, baseando-se a peça nos problemas da escravidão.

O teatro alegre fêz alguns progressos, quando William Gilbert dá suas primeiras comédias: *The Palace of Truth* e *Pygmalion and Galatea.* É um gênero nôvo, uma sátira aguda dos sentimentos. Em 1875 êle se associa a Sullivan e escrevem suas operetas imortais: *Iolanthe, H. M. S. Pinafore, The Mikado, Trial by Jury.*

No princípio do século XIX o teatro alemão estava dividido em duas correntes: a de alguns escritores que encaravam a arte dramática do ponto de vista essencialmente artístico e a que explorava o teatro apenas como diversão. O primeiro grupo se caracterizava pelo gôsto poético e literário, por uma maior forma de arte, colocando o espírito humano acima das meras contingências de rotina. O segundo se destacava pelo apuramento da técnica, pela habilidade em construir as peças.

Autores do primeiro grupo: Goethe, Lessing, Schiller. Do segundo: Kotzbue e Wilhelm Iffland. Êste último é realmente um autor de segunda categoria, mas deve ser colocado em primeiro plano como ator. Representou todos os clássicos da dramaturgia alemã, incluindo-se a primeira representação de *Os Bandidos*. A êle se deve a projeção do Teatro de Mannheim e uma maior difusão de Shakespeare no país.

A Revolução Francesa encontrou apoio em tôdas as classes intelectuais da Europa, mas na Alemanha a aristocracia reagiu por todos os meios. Pouco a pouco, porém, a burguesia intelectual foi-se desiludindo com a Revolução e nas letras operou-se uma transformação, voltando-se os escritores para uma forma que se opusesse ao classicismo, através das lendas medievais, do maravilhoso, do sentimental. Nasce o romantismo alemão e o culto do herói, dando ampla liberdade à imaginação criadora, ao mundo poético completamente ausente da realidade.

O romantismo atravessou duas fases: a do círculo de Iena, representada pelos irmãos Schlegel, Tieck e Novalis, cujas bases se assentavam na filosofia; e a representada pela aplicação dêsses estudos no desenvolvimento da literatura, tomado mais do ponto de vista da forma. "O mais velho (dos Schlegel) — Augusto Guilherme — não pode ser esquecido numa história do teatro. Traduziu Shakespeare e Eurípedes, que lhe inspiraram o melhor de sua obra. Diz-se que foi poeta medíocre, crítico parcial e tradutor de gênio, mas suas idéias foram expostas em revistas e representaram o mesmo papel que *A Dramaturgia de Hamburgo,* de Lessing. Pregava suas idéias nos salões israelitas que os ideais revolucionários acabavam de abrir em Berlim e que foram o cenáculo do romantismo alemão. Na França, quem se encarregou de preparar as suas idéias foi Madame de Staël e essas idéias tentaram destruir Racine e Molière."

Luis Tieck nasceu em Berlim (1773-1853) e ainda quando estudante secundário compôs suas primeiras obras dramáticas: *A Tomada da Bastilha* e *Allamodin*. Na Universidade preferiu às obras do curso o estudo das obras de Shakespeare. Em 1797

publicou duas peças baseadas em contos fantásticos: *Barba Azul* e *O Gato de Botas,* além das comédias satíricas *O Mundo ao Contrário e Viagem à Procura do Verdadeiro Gôsto.* Depois tentou criar um teatro místico com *Vida e Morte de Santa Genoveva* e *O Imperador Otaviano.* De 1802 a 1811 permaneceu em silêncio, estudando as obras místicas e particularmente as literaturas inglêsa e espanhola. Voltou à atividade com o conto dramático *Fortunato,* onde já refletia a tendência para o realismo. Em seguida retirou-se para Dresde e dedicou-se à crítica teatral, publicando um trabalho sôbre Shakespeare em 1823. Em 1825 foi contratado como dramaturgo permanente da côrte de Dresde, dedicando-se ainda à aplicação dos cenários.

"A época de ouro da arte cênica alemã está compreendida, segundo Tieck, entre a oitava e a última década do século XVIII, durante a qual estava em estado florescente a criação de Schroeder, quando o palco berlinense, encabeçado por Fleck, se achava em nível muito alto. Êsse estilo elevado e autêntico do teatro alemão desceu de nível com a arte de Iffland, o qual, segundo Tieck, atribui grande importância à harmonia que deve reinar entre os componentes do elenco e considerava o conjunto, em sua integridade, como condição indispensável para o gôsto artístico e ao mesmo tempo condena que, dentre o mesmo, se destaque o ator-virtuoso. Desta maneira, o problema do conjunto artístico, próprio da segunda metade do século XIX, teria que se referir também ao período do romantismo.

"As exigências que Tieck apresentava constituem o resultado do sério estudo que havia dedicado ao teatro e estão baseadas nos princípios do cenário shakespeariano e, particularmente, nos da antiga Grécia. Para Tieck, o cenários dos tempos de Shakespeare é o exemplo, amostra válida para todos os tempos. E quanto ao problema de acomodar os dramas do grande inglês ao palco moderno, substitui-o por outro, ou seja, pela preocupação de como acomodar o palco moderno à obra dramática daquele.

"Ao falar do palco moderno Tieck assinala melancòlicamente, lamentando-o, que, sob "a influência prejudicial" dos italianos e franceses, separou-se da simplicidade shakespeariana e grega antiga, quando os espectadores não se achavam tão separados dos atôres. Para aproximar aquêles do palco planejava exigências cênicas: eliminação do espaço livre que se acha em frente ao palco e diminuição da profundidade do mesmo, por ser completamente desnecessária.

"Ao tratar da maior união entre os espectadores e os atôres Tieck tem presente a redução da altura do espaço cênico, uma vez que no mesmo o ator permanece um pigmeu. Gradual e conseqüentemente, Tieck chega a exigir que o proscênio esteja muito avançado e considera infundada a regra ou lei segundo a qual o ator jamais deve passar a linha do pano de bôca. Aproximando, com ares de naturalidade, o ator do espectador, Tieck repudia, tal como o fazia Garrick, a posição obrigatória daquele, quando tem de estar de frente para a sala, e insiste no direito de achar-se também de perfil. Os que emanciparam definitivamente o palco alemão da posição obrigatória do ator, isto é, que estivesse de frente para o público, coisa que se impunha também na escola de Weimar, foram os da escola de Meiningen. Em 1836, Tieck já se encontrava muito distante das suas exigências de criar um palco autênticamente shakespeariano. Sua teoria havia passado por três etapas: 1) um palco completamente sem cenários; 2) uma concessão às exigências modernas, no sentido de implantar cenários variáveis e 3) a criação de um palco que, conservando os cenários e a pintura, se aproximasse, no sentido arquitetônico, do inglês.

Na pequena novela *O Jovem Carpinteiro,* Tieck dá uma descrição detalhada do seu aspecto. O espaço cênico é dividido em palco anterior e posterior, aumentando-se o proscênio duplamente. Na parte avançada do palco, junto ao proscênio, levantam-se duas colunas de dez pés de altura cada uma, as quais sustentam o palco superior, que é o terceiro. Como as colunas se acham colocadas em amplos embasamentos munidos de escadas a profundidade do proscênio fica diminuída e os atôres se encontram mais ou menos avançados em suas posições. Os degraus, que partem do palco anterior, levam ao posterior, mais ou menos elevado e separado por uma coluna e um telão. Da esquerda e da direita vão também para o palco superior uns amplos degraus que substituem os bancos quando se representam reuniões etc. As grandes cenas que requerem amplos espaços se desenvolvem nos dois palcos: no anterior e no posterior, do qual se teria retirado o telão. Os cenários do palco anterior se compõem de telões e entretelões, que permanecem sempre, sem variar. No palco posterior se acha um telão de fundo, com vistas em perspectiva. O telão anterior está retirado, uma vez que "também não existia no teatro shakespeariano". A sala dos espectadores constitui algo assim como a prolongação do palco, com o que se consegue a unidade interior exigida por Tieck.

"Sòmente uma vez conseguiu Tieck realizar êsse plano:

quando foi construído um palco, no nôvo palácio real de Potsdam, para representar *Sonho de Uma Noite de Verão*.

"O velho teatro inglês servia a Tieck como ponto de partida e referência e ao implantar seu princípio decorativo reconhecia e aceitava sòmente cortinas suspensas atrás do palco. Viam-se com freqüência cenários luxuosos que existiam por si e para si, sem possuírem a menor vinculação com o espetáculo e que só faziam atrapalhar os atôres. Em suas obras, especialmente nas comédias satíricas, levava ao ridículo os grosseiros e toscos efeitos teatrais. Não abrigava a menor dúvida de que era necessário repudiar os cenários em sua qualidade de obras de arte independentes, em vista do que "o luxo da arte pictórica estorva o jôgo dos atôres e o suplanta no palco". No entanto, não acreditava que fôsse preciso deixar o palco sem cenário. Aqui se trata sòmente de que isto não seja prejudicial e que não desloque nem o dramaturgo nem o ator. Quanto à iluminação, Tieck abrigava idéias sumamente radicais. O teatro ideal recusava a iluminação artificial e considerava dar espetáculos, tal como se fazia no teatro inglês, com a luz natural do dia.

"Mediante os princípios cênicos, que datavam dos tempos de Shakespeare, determinavam-se também as exigências que Tieck fazia à indumentária. Ao repudiar o caráter histórico do traje promovia ao primeiro plano a exigência do "traje central ideal", generalizando poèticamente, mas não baseado no estudo minucioso da história, uma vez que uma peça histórica jamais restabelece, com plenitude e fidelidade absoluta, a época que trata de pintar (Ignatov)".

Henrich von Kleist nasceu em 1777 e morreu em 1811. É do grupo chamado "românticos menores". Teve uma vida atribulada apesar de só ter vivido trinta e quatro anos. Foi soldado, oficial inferior, jornalista, escritor de histórias e dramaturgo e terminou sua vida suicidando-se. Sua obra é bem a transição entre o romantismo e o realismo, de que é exemplo *O Cântaro Quebrado*. Com a intenção de criar uma nova dramática que aliasse o romantismo e o realismo, escreveu uma tragédia: *Pentesiléia*. Como a quase totalidade de sua obra, esta peça só foi representada após a sua morte. Sua peça *A Batalha na Selva de Teuteburg* o classifica como um poeta patriótico e nela incita os alemães a se levantarem contra os franceses. Outra peça sua que vai ao encontro dos seus desejos políticos é *O Príncipe de Hamburgo*. Ao todo escreveu seis tragédias e uma comédia e nunca chegou a ver uma delas representada.

É dessa época o florescimento da "tragédia do destino", cujo assunto principal era a existência de uma fôrça oculta contra a qual era impossível o homem lutar. O maior representante dêsse gênero foi Werner, que nasceu em 1768 e morreu em 1823. Suas peças mais características são *O 24 de Fevereiro* e *A Cruz à Margem do Mar Báltico*. Essencialmente românticas, nelas a ação se desenvolve em castelos sombrios, com o aparecimento de fantasmas, ecos sobrenaturais, diálogos pesados.

A obra de E. T. A. Hoffmann (1776-1822) só alcançou o seu justo lugar após a sua morte. Porém mais do que dramaturgo Hoffmann foi um excelente diretor. Entre as suas produções destacam-se: *Princesa Brambila, Dom Juan* e *O Perfeito Maquinista*. A sua formação teatral derivava de Shakespeare e Calderón de la Barca e é considerado por muitos como o precursor do realismo em sua terra. A influência que exerceu foi enorme, quebrando os padrões clássicos e encaminhando a arte teatral para outros rumos.

Karl Immernann exerceu sua atividade dramática em Dusseldorf, associando-se a pintores e ao dramaturgo Grabbe, a fim de pôr em execução o seu plano de transformar todo o arcabouço teatral da época. Como diretor procurou apurar ao máximo a encenação, sendo seu método a preparação do texto. Combateu a mania do estrelismo e foi diretor do Teatro de Dusseldorf durante cinco anos, transformando-o num dos mais sérios da Alemanha. Em 1837, porém, teve de fechar suas portas por falta de apoio financeiro e também por causa do público que continuava a preferir as peças melodramáticas.

Foi durante êsse período que surgiu o grupo conhecido pelo nome de *A Jovem Alemanha,* cujos representantes se inflamavam pelos ideais da revolução francesa de 1830. Entre êles destacou-se um poeta, Buchner, que depois de fugir para a França escreveu duas peças: *A Morte de Danton* e *Woyzeck*.

Os componentes do grupo se batiam pelo realismo. E uma peça típica dêsse ideal é *Uriel Acosta,* de Karl Gutzhow. O maior representante do grupo, porém, considerado também o mais vigoroso autor dramático da Alemanha no século XIX, é Friedrich Hebbel (1813-1863).

Filho de um modesto artesão, de infância atribulada e faminta, revelou-se um estudioso. Travando amizade com alguns atôres ambulantes, Hebbel despertou para o teatro e organizou um grupo de amadores que estreou com uma peça de Kotze-

bue. Em Hamburgo fêz amizade com Gutzhow, chefe do grupo *A Jovem Alemanha.* Sua produção teatral é dividida em dois períodos: o que vai até o ano de 1848 e ao qual pertencem as peças *Judith, Genoveva* e *Maria Madalena;* e o que sucede àquela data e ao qual pertencem as peças *Herodes e Mariana, Agnes Bernauer* e a trilogia *Os Nibelungos.*

Otto Ludwig pertenceu também à corrente realista, dando preferência ao tratamento psicológico dos assuntos. Sua peça mais característica é *A Senhorita de Soudery,* embora outras duas mereçam uma referência: *O Guarda-Bosques Hereditário* e *Os Macabeus.* Mais interessante do que Ludwig é Lassalle, embora sua tragédia *Franz von Sickingen* seja mais própria para a leitura.

A Áustria projetava-se em tôda a Europa por ser o seu centro musical e também pela predominância política. Seu teatro se caracterizava por duas tendências: a) a que incrementava a farsa burguesa, geralmente musicada, dando como resultado a opereta que atingiria o máximo de esplendor nos fins do século XIX e princípios do XX; e b) a que se relacionava ao culto da ópera.

Schreyvogel, à frente do Burgtheater, tentou levar o teatro para novos rumos, lançando o drama burguês e a comédia, mas o primeiro dramaturgo nacional digno de menção é Raimund (1790-1836). Sua peça *O Fabricante de Barômetros na Ilha Encantada* tentou unir os elementos da farsa ao teatro romântico, misturando, por outro lado, a fantasia à realidade, tudo apresentado sob a forma de sátira. Essa técnica foi desenvolvida com mais apuro em *O Diamante do Rei.* Êle também era ator de um excelente conjunto que atraía multidões ao teatro de Leopoldstadt, tendo deixado um continuador: Nestroy (1802-1862), embora sua técnica se desviasse para o diálogo em forma de conversa, onde se intercalavam finas ironias. Nestroy criou tipos populares e sua comédia tendia mais para o social, misturando cenas sentimentais às cenas cômicas. Sua peça mais característica é *Lumpacivagabundus, o Espírito do Mal.* Troçou de Wagner em *O Holandês Voador* e de Hebbel em *Judith e Holofernes.*

Franz Grillparzer é o representante mais autêntico do drama literário nesse período. Começou a escrever desde a adolescência e sua primeira peça digna de menção é *A Avó.* Muitas de suas peças colocam em têrmos cênicos a luta desigual do homem contra o meio em face dos preconceitos sociais. Aprofundou-se no estudo do drama espanhol e fascinado por Calde-

rón de la Barca reescreveu *A Vida É Sonho*. Outras peças suas: *O Fiel Servidor do Seu Amo, A Judia de Toledo* e *As Ondas do Mar e do Amor*.

Henrick Laube pertencia ao grupo *A Jovem Alemanha,* cujas raízes se estenderam até a Áustria. Sua dramaturgia carece de vigor, os seus dramas são quase sempre mal construídos e o assunto não possui a concatenação necesária. O maior exemplo disto é *O Aluno da Escola Carlista.*

É mais importante como diretor, à frente do Burgtheater, e como teórico. "Em seu trabalho de *régisseur,* Laube separa-se das tradições da leitura declamatória que se praticava na escola de Weimar. Tratava de conseguir que os atôres falassem de maneira natural, fazendo muitos ensaios em volta da mesa. Isto constituiu uma grande inovação recebida pelos atôres com evidente e manifesta desaprovação. Mas Laube era tenaz e conseguiu que seu método fôsse aceito. Elevou a palavra à categoria de fundamento do trabalho cênico, renunciando, em favor da mesma, aos efeitos cênicos decorativos. Durante sua atuação no Burgtheater destacaram-se vários atôres brilhantes, entre os quais precisam ser assinalados Adolf Sonnenthal, José Lewinsky e Carlota Wolter, notáveis por suas interpretações do repertório clássico".

O mais importante dramaturgo da primeira metade do século XIX na Dinamarca foi Adam Ohlenschleger (1779-1850). Em 1805 escreveu *A Lenda de Aladim,* recriando as lendas do norte.

Hans Christian Anderson (1805-1875), mundialmente conhecido através dos seus contos de fadas, foi um dramaturgo de sucesso. Sua primeira peça era uma sátira sôbre a cavalaria. Seguiram-se produções românticas e peças baseadas nos contos de fadas.

Deve-se destacar ainda Johan Ludwig Heiberg, que se deixou influenciar pelo espírito francês, a ponto de desprezar o farto material da sua própria pátria. Introduziu o vaudeville na Dinamarca e foi um autor de grande popularidade.

O desenvolvimento da literatura norueguesa parte de 1814, quando o país separou-se politicamente da Dinamarca. O primeiro dramaturgo a projetar-se em tôda a Europa foi Bjornstjerne (1832-1910). Explorou os assuntos nacionais e seu pri-

meiro sucesso foi com *Marie Stuart da Escócia.* Produziu sem cessar durante tôda a sua vida, explorando as sagas do país, os asuntos sociais, combatendo e pregando o liberalismo político e religioso. Outras peças suas: *O Rei Sverre, Sigurd o Mau, Sigurd o Cruzado, Os Recém-Casados, Leonarda, O Nôvo Sistema, o Redator, Além das Fôrças Humanas, Quando Floresce a Vida.*

Knut Hamsun passou a sua mocidade nos Estados Unidos. De volta a pátria iniciou suas atividades literárias através do drama, jogando com personagens intelectualizados. Sua primeira peça foi uma trilogia: *Junto aos Portões do Reino, O Jôgo da Vida* e *O Crepúsculo,* onde ataca o proletariado e defende o imperialismo.

A luta contra Napoleão, a desorganização interna motivada por essa batalha constante produziram uma reação que se caracterizou, na Itália, pela necessidade de uma unificação política, social e artística. Êsse movimento é conhecido na história sob o nome de *rissorgimento,* processando-se uma nova renascença em todos os domínios da atividade humana. O teatro refletiu não sòmente essa luta mas também o desejo de fazer que as coisas entrassem nos eixos e se estabelecessem em novas bases.

A dramática de Monti é um exemplo disto. Foi poeta e político e orientou o teatro italiano nos caminhos do nacionalismo, produzindo uma peça como *Cayo Gracco.*

Sob a influência do romantismo francês os dramaturgos italianos aproveitaram os temas para uma maior louvação das idéias libertárias. Surgiram dois grupos: a) os que colocavam os sentimentos nacionalistas em primeiro plano; e b) os que se batiam pelo classicismo e que representavam a subserviência ao jugo austríaco. O teatro, assim, tomava uma feição mais política do que artística. Muitos escritores passaram a vida no destêrro, aliando a obra literária à atividade política revolucionária. É o caso de Silvio Pellicco, com a tragédia *Francesca da Rimini.* Pode ainda ser citado Hugo Foscolo, que escreveu *A Conjuração de Fiesco.*

O dramaturgo mais vigoroso do período foi Manzoni (1785-1873), chefe da escola romântica que, para o teatro, escreveu as tragédias em verso branco: *Adelchi* e *O Conde de Carmagnola.*

Nicollini escreveu tragédias que gozaram de enorme popularidade: *Édipo, Medéia, Polissena,* explorando assuntos mitológicos e históricos em *Nabuco.* Sua melhor peça é *Arnaldo de*

Brescia, que obteve um enorme sucesso quando foi estreada em Florença.

Marenco caracterizou-se pela facilidade de criar caracteres ao lado de uma extraordinária habilidade cênica, de que são exemplos *Ugolini, Manfredo* e *Ezzelino III.*

Cessando o jugo estrangeiro essas peças foram perdendo o interêsse. Pouco a pouco os temas foram sendo substituídos pelos sofrimentos e alegrias pessoais, ocasionando o aparecimento do drama burguês e trazendo como resultado a vinda do melodrama, que teve uma projeção imensa em todo o país.

Enquanto a literatura dramática marcava passo, a arte cênica tomava um impulso nunca visto. "Não obstante o amplo desenvolvimento da vida teatral na Itália não existiam teatros permanentes; não havia um só teatro que, em sua organização, se parecesse ao Pequeno Teatro de Moscou ou à Comédie-Française. Nas cidades existiam edifícios teatrais, mas nêles as companhias se sucediam umas às outras constantemente, pois viajavam de cidade em cidade. À frente de cada uma das mesmas achava-se um ator de envergadura que tinha a denominação, muito alta na linguagem teatral italiana, de *capocomico.* Reunia as funções de primeiro ator, diretor, *régisseur* e administrador principal. Era êle quem designava as cidades para os espetáculos do seu elenco, arrendava os teatros, selecionava o repertório e incorporava atôres à companhia. É preciso notar que se admitiam aprendizes que ainda não haviam saído ao palco nem uma só vez. Cumpriam êstes as obrigações de operários, de maquinistas, de alfaiates teatrais e presenciavam todos os ensaios e espetáculos. Depois de se familiarizarem suficientemente com o palco davam-lhes papéis, a princípio muito insignificantes, depois um pouco maiores, em função de suas respectivas capacidades. Geralmente o *capocomico* era o mestre: sustentava colóquios e conversações com os aprendizes, transmitia-lhes sua experiência e relatava histórias sôbre os grandes atôres. Pouco a pouco o aprendiz se transformava em ator e membro da companhia, com direitos idênticos aos dos demais componentes. Ao terminar a temporada, isto é, a dos espetáculos de visita que o elenco fazia a uma cidade qualquer, êste recobrava sua liberdade e o *capocomico* formava outro, variando às vêzes tôda a composição. O ator que conseguia ocupar uma posição destacada no elenco, que havia formado seu repertório próprio e que gozava de êxito diante do público, ao terminar a temporada se transformava por sua vez em *capocomico* e recrutava sua própria companhia. O teatro italiano se estêve desenvolvendo até há re-

lativamente pouco tempo pelo caminho de semelhante, dir-se-ia, granulação tão singular, da separação de grupos independentes do grupo-mãe, e todos os maiores mestres do século XIX passaram por esta escola prática, sob a direção e supervisão de tal ou qual *capocomico*. Os célebres atôres italianos dos princípios do século XIX não criaram um estilo nem deixaram escola. Uma exceção neste sentido oferecia sòmente o filho de Giacomo Modena, Gustavo, o maior ator da primeira metade do século passado, que logrou estabelecer o caráter fundamental do estilo cênico italiano, elaborou os princípios da interpretação e elevou a arte cênica italiana a grande altura (Ignatov)".

O melhor escritor de melodramas foi Pietro Giacometti (1816-1882), que explorou à larga os venenos, os perigos, os fantasmas e os assassinatos. Produziu umas cem peças, destacando-se a mundialmente conhecida *A Morte Civil*.

A arte cênica continuava a florescer, com atôres como Salvani, Rossi e Ristori. O ator cômico Belloti-Bon lutou contra o virtuosismo, pregou a necessidade de ser encarado o teatro como um conjunto homogêneo e dedicou grande importância aos ensaios. Lutou contra a moda então em vigor de as companhias viajarem incessantemente. Sua luta, embora traçasse um caminho para o futuro, trouxe como resultado a perda de sua própria vida, por suicídio, incapaz de reagir contra o fracasso financeiro da tentativa.

CAPÍTULO 17

Ibsen: vida e obra. Sua influência sôbre o teatro contemporâneo. Strindberg: o naturalismo e sua influência sôbre o movimento expressionista alemão.

Henrik Ibsen é uma das maiores figuras do teatro moderno, tendo influenciado todo o teatro contemporâneo. Nasceu em 1828, em Skien, na Noruega, e morreu em 1906. Começou sua vida como auxiliar de farmácia em Grimstad e logo encontrou-se numa terrível situação financeira ocasionada pela falência do seu pai. Ingressou no jornalismo e preferiu os debates políticos que lhe valeram o desagrado dos governantes locais. Atravessando sérias dificuldades conseguiu ingressar na Universidade de Cristiânia, em 1850, enquanto o Teatro de Cristiânia recusava sua primeira peça — *Catilina* — composta de acôrdo com as idéias liberais da revolução francesa de 1848. Sua segunda peça, dessa vez aceita, chamava-se *Túmulos*. Foi nomeado diretor-artístico do Teatro Cristiânia, cargo que exerceu até 1862.

Durante êsse período e com o intuito de aperfeiçoar seus conhecimentos viajou pela Alemanha e Dinamarca. Fechado o Teatro Cristiânia, Ibsen recebeu uma pensão do Govêrno como poeta, viajando dessa vez pela Itália e Alemanha. Durante cinqüenta anos escreve sem cessar e suas peças provocam a indignação de uma sociedade cujos erros eram apontados, o que lhe valeu o exílio, tendo passado vinte e cinco anos ausente da Noruega.

Sua produção costuma ser dividida em três períodos. No primeiro: *Catilina, Os Normandos, O Túmulo dos Heróis, A Senhora Inger, Dúvida e Esperança, A Comédia do Amor, Os Pretendentes da Coroa;* no segundo: *Brand, Peer Gynt, Imperador e Galileu, As Colunas da Sociedade, Uma Casa de Bonecas, Os Espectros, Hedda Gabler;* no terceiro: *Borkman, Quando Despertamos de Entre os Mortos, Rosmerholm, Um Inimigo do Povo, O Pato Selvagem, A Dama do Mar* e *Solness, o Construtor.*

"A substituição da ação material pela espiritual determina uma troca importante em tôda a arte dramática: Ibsen inaugura o drama do espírito, a tragédia sem sangue que é a verdadeiramente humana, que é a única, e por isto sua criação é o pivô sôbre o qual gira o teatro universal. Na essência e no procedimento. Pois à ação puramente moral de Ibsen seguir-se-ão a ação exclusivamente intelectual de Bernard Shaw, a ação soterrada do penumbroso fatalismo de Maeterlinck, a ação densamente psicológica de Lenormand de Raynal, menos profunda, mas que se produz num estetismo marmóreo dos personagens; a ação intrincadamente dialética de Pirandello; a ação de divagação lírica e bondade quieta de William Saroyan. Êste ponto leva-nos a medir a influência exercida por Henrik Ibsen na cena contemporânea. Conhecida é a idéia de que todo livro revela com um único dos seus parágrafos se foi escrito antes ou depois de Nietzsche e que tôda comédia denota numa única cena se foi composta antes ou depois de Ibsen".

Muitos dos seus temas já estão superados, muitos dos seus problemas resolvidos, mas o *teatro de idéias* que êle lançou marcou para sempre o drama e por isto constitui um dos poucos inovadores na história do teatro. Suas peças, por outro lado, não se destinam sòmente ao palco, mas a esclarecer todos os oprimidos.

Tentando a evocação do passado de sua pátria, com processos românticos, Ibsen escreveu *O Túmulo do Guerreiro.* A peça foi bem recebida pelo público, mas depois renegada pelo próprio autor. Influenciado por Heiberg lança uma comédia feérica: *A Noite de São João,* onde mistura o cotidiano ao sobrenatural, mas a comédia foi duramente vaiada pelo público. Voltando ao tema do passado do seu país escreveu *A Castelã de Ostrat,* desprezando a verdade histórica para escrever o drama de uma consciência e o público recebeu a peça com aplausos. Animado pelo êxito dessa composição, Ibsen, baseado nas histó-

rias medievais, compôs *A Festa de Solhaug,* nos moldes românticos. O sucesso foi tão grande que o nome do autor atravessou as fronteiras da Noruega. Essa peça foi posteriormente renegada, ao lado de outra: *Olaf Liliekrans,* de composição romântica, embora existam em quantidade, na peça, elfos, lendas da Idade Média e canções. Volta ao passado heróico da Noruega e escreve, em 1858, *Os Guerreiros de Helgeland,* drama da vontade vencida e do destino.

As peças de Ibsen, via de regra, revelam seu estado de espírito na ocasião. Em 1862 viu-se rodeado de amigos, casado, feliz e por isto escreveu sua primeira peça de um tema da atualidade: *A Comédia do Amor.* É uma sátira mordaz contra a vida cotidiana dos recém-casados, onde se nega a essência de todo o amor.

Com o fechamento do Teatro Norueguês, Ibsen entrou em crise financeira, sendo-lhe penhorados os móveis e nenhuma de suas peças representada. Mas em junho de 1863, em Bergen, cantam um dos seus poemas na "festa dos cantores" e Bjornson faz um discurso exaltando a sua pessoa. Regressa a Cristiânia cheio de entusiasmo por essa demonstração pública e em seis semanas escreve *Os Pretendentes da Coroa.* A peça é na aparência um drama histórico, mas serve de veículo para mais uma vez tentar o problema da vontade em luta contra fôrças superiores.

Também em 1863 o govêrno lhe concede uma subvenção para viajar. Isto coincide com a sua indignação pelo fato de a Noruega não apoiar a Dinamarca na luta contra a invasão prussiano-austríaca. Ibsen exila-se por sua própria vontade e em 1865 escreve *Brand,* tentativa de visualizar a Noruega tal como êle a via, mas na verdade um drama que revela seu espírito religioso. O propósito do autor era escrever a obra para leitura, mas a representação obteve êxito e entusiasmo.

Sua crise financeira parecia não ter mais fim, caiu doente de impaludismo e quis, inclusive, suicidar-se. Mas suas obras começam a ser publicadas e o govêrno norueguês lhe concede uma "pensão de poeta" para que possa escrever sem aborrecimentos materiais. Dêsse melhor estado de vida nasceu *Peer Gynt,* peça repleta de lirismo, tendendo mais para a fantasia, uma verdadeira tentativa de escapar ao espaço e tempo cênicos, construindo um mundo nas tábuas de um palco. Peer Gynt é tudo: armador de navios, traficante de escravos, fazendeiro na América do Sul, profeta, amante, viajante do Egito, Rei dos

Loucos. É um dos personagens mais humanos do teatro, com erros e virtudes, dores e alegrias, ambições e fracassos.

Em seguida veio uma obra fotográfica: *A União dos Jovens.* Comédia psicológica, põe em foco a constante subjetiva do teatro ibseniano: o poder da vontade. O diálogo conseguia transmitir os mais secretos pensamentos dos personagens, com um poder de análise até então não alcançado no teatro.

Ibsen começa a tornar-se conhecido no estrangeiro: na Inglaterra graças a Edmund Gosse e na Alemanha através de uma biografia. É distinguido pelo govêrno norueguês, comparece a reuniões, viaja ao Canal de Suez, permanece alguns dias em Paris. Durante a guerra franco-prussiana permanece em Copenhague e em 1873 surge *Imperador e Galileu.* A peça estabelece o choque entre o paganismo e o cristianismo.

A partir de então sua vida se encaminha para a estabilidade e em 1877 aparece *As Colunas da Sociedade.* É uma obra de tese onde prega a liberdade individual, a livre expansão das idéias, valorizando a luta da mulher pelos seus direitos. O êxito na Alemanha foi extraordinário, sendo representada simultâneamente em cinco casas de espetáculos em Berlim.

Em 1879 surge *Casa de Bonecas,* até então a mais revolucionária das peças de Ibsen. "É um grito contra os casamentos mal formados, numa época em que os laços matrimoniais eram considerados indissolúveis. Nora tornou-se um símbolo da emancipação feminina. A peça foi representada pelas mais célebres atrizes do tempo, mas o público saía insatisfeito do teatro, desejando um final feliz. Houve atrizes que se regaram a representar a última cena, padres atacaram a peça de cima dos púlpitos, a opinião pública agitou-se, a obra era considerada imoral. Mas Ibsen insistiu no seu ponto de vista e escreveu outra peça contra a desigualdade do casamento, muito mais avassaladora, muito mais trágica: *Espectros.* A hereditariedade é o personagem mais terrível do drama. O escândalo provocado pela peça foi enorme, atôres e diretores recusaram-na, as livrarias não vendiam o livro, mas Ibsen projetou-se em tôda a Europa".

Um Inimigo do Povo é de 1882 e com essa peça Ibsen defende a teoria do isolamento, desejando provar que o homem é mais poderoso do que as massas, tendo a peça obtido êxito. *O Pato Selvagem* data de 1884 e focaliza um conflito de natureza íntima. *A Casa de Rosmer,* de 1886, une as duas constantes da dramática ibseniana: a preocupação política e o conflito

do amor. Com *A Dama do Mar,* lançada em 1888, Ibsen revela um dos seus pensamentos mais íntimos: o desejo de fuga. Êsse desejo é transfigurado de maneira poética quando o autor coloca a libertação em face do amor, das distâncias, dos horizontes, do mar. E pela particularidade dos diálogos, aliados a uma atmosfera quase irreal, a peça foi mais tarde classificada como simbólica.

Sua fama culmina com a apresentação de *Espectros* pelo Teatro Livre de Antoine, na França, a conselho de Zola. E logo em seguida vem o drama da mulher insatisfeita por culpa da sociedade que não lhe soube aproveitar os dons: *Hedda Gabler,* que data de 1890. Em 1892 produziu *Solness, o Construtor,* já de volta à sua pátria, aclamado como um verdadeiro ídolo nacional. Aos 63 anos de idade necessitava cada vez mais do convívio com a gente môça e para ela escreveu a peça que muitos julgam uma autobiografia: *O Menino Eyolf.* A peça é de 1894 e nela volta ainda uma vez o tema do casamento fracassado, quando o móvel principal é a sensualidade, sem uma união completa das almas. O drama de um fracassado é exposto em 1896, com *Jhon-Gabriel Borkman.*

A última produção de Ibsen data de 1899 e intitula-se *Quando Despertarmos de Entre os Mortos.* Não é uma peça totalmente realizada porque o poeta não se fixa numa só linha, misturando o realismo ao simbolismo.

Nos primeiros meses de 1900 o escritor teve um ataque de apoplexia que se repetiu no ano seguinte. Faleceu aos 23 de maio de 1906 e os seus funerais foram grandiosos.

Outra grande figura do teatro contemporâneo é August Strindberg, que nasceu em Estocolmo a 22 de janeiro de 1849, de pais pobres. Tôda a sua infância foi uma constante luta com a miséria. Em seguida passou a ganhar a sua subsistência como professor e colaborador de vários jornais, tendo sido nomeado para a Biblioteca Real em 1874. Apaixonou-se por Sigrid Wrangel, espôsa de um oficial do exército que, depois de conseguir o divórcio, casou com êle em 1877. Em 1883 deixa a Suécia em vista do escândalo provocado pela publicação do seu livro *O Nôvo Reino,* permanecendo mais de seis anos no estrangeiro. Em 1891 separou-se da espôsa e viveu sob as piores condições financeiras. Em 1893 casa-se pela segunda vez com Frida Uhl, de quem teve uma filha, tendo o idílio durado apenas dois anos. Em 1901 volta a casar-se com a atriz Harried Bosse, que interpretou suas peças, dela separando-se em 1904. Todos os seus

amôres fracassados tiveram uma influência decisiva em sua obra, composta em tons carregados, desesperadores, quase mórbidos. Faleceu em Estocolmo, a 14 de maio de 1912.

Escreveu sôbre quase tudo: novela, conto, história, crítica, filosofia, teatro, ciência, magia e alquimia. Foi o líder do pensamento naturalista em sua pátria. Seus temas giram em tôrno do absurdo das atitudes e dos pensamentos do homem, os seus instintos ocultos, os seus recalques. Das suas obras teatrais as mais importantes são: *Pai, Camaradas, A Senhorita Júlia, A Dança Macabra, O Sonho.* A peculiaridade do seu estilo exerceu uma influência decisiva para o aparecimento do expressionismo alemão. Suas teorias dramáticas foram publicadas como prefácio à edição de *A Senhorita Júlia* e num ensaio intitulado *Sôbre o Teatro Contemporâneo e o Teatro Atual.* Nesses ensaios verifica-se a distância que o separava dos naturalistas pròpriamente ditos.

Uma das suas preocupações era a unidade de ação: "A título de experiência aboli a divisão em atos. Segundo meu critério é completamente provável que nossa decadente capacidade para a ilusão sofre por causa dos entreatos que dão ao espectador a possibilidade de meditar e, em virtude disto, desviar-se da ação emocional e da influência do autor-magnetizador. Em geral, deveria educar-se o público a tal grau que estivesse em condições de permanecer sentado tôda a noite ouvindo a peça em um ato".

Também se preocupava com a natureza do diálogo: "Tratei de evitar todo o simétrico, o matemático, próprio do diálogo de construção francesa e obriguei o pensamento a trabalhar de maneira irregular, tal como sucede na realidade: pois, na conversação, nenhuma questão chega a ser esgotada e cada cérebro é para o oposto como uma roda dentada, que se pode engrenar em qualquer ponto de sua periferia. Precisamente por isto salta o diálogo de um ponto a outro, acumula nas primeiras cenas o material a ser trabalhado posteriormente, acentuado, repetido, desenvolvido, exposto, tal como sucede com um tema musical nas obras sinfônicas ou outras no estilo".

Deseja penetrar profundamente na psicologia dos seus personagens e expor os seus pensamentos íntimos: "Para nossas almas, curiosas e ávidas de saber, é pouco ver o que acontece; é necessário conhecer a maneira como isto acontece. Desejamos ver os fios, o mecanismo, e chegar a investigar e submeter ao nosso exame o cofrezinho de fundo duplo, chegar a apalpar o

anel mágico para encontrar a soldadura, deitar um olhar às cartas para ver de que maneira estão marcadas".

Stridberg terminou por afastar-se do naturalismo, lançando-se no caminho do simbolismo com a trilogia *O Caminho Para Damasco.* Depois tentou o teatro histórico com *Gustavo Wasa, Gustavo Adolfo, A Rainha Cristina* e outras. Sua obra mais subjetiva é *A Sonata dos Fantasmas,* onde defende a necessidade imperiosa do perdão. Com o dinheiro ganho graças às suas produções fundou em Estocolmo o Teatro Íntimo, destinado a representar ùnicamente as suas peças psicológicas.

CAPÍTULO 18

França: de 1875 aos nossos dias. Zola, o teórico do naturalismo. Antoine e o Teatro Livre. O movimento impressionista. Maeterlinck. O Teatro Artístico de Paul Fort. Lugné Poe. Jacques Copeau e a revolução dramática do Vieux-Colombier.

Émile Zola foi o teórico do naturalismo em relação ao teatro. Em seus livros *O Naturalismo no Teatro* e *Nossos Dramaturgos* ataca impiedosamente o classicismo e o romantismo, pregando a necessidade de introduzir o naturalismo na arte dramática.

O naturalismo no teatro deve ser encarado como uma reprodução da realidade levada a cabo com uma precisão fotográfica. E era isso que Zola exigia.

Suas idéias foram postas em prática por André Antoine, fundando o Teatro Livre que estreou a 30 de março de 1887, com uma peça tirada de um romance de Zola: *Jacques Damour*.

Antoine nasceu em Paris, em 1858, de família muito simples e começou ganhando sua vida como empregado da companhia de gás. Principiou a ir ao teatro em 1876 e desde então assistiu a tôdas as peças que foram representadas em Paris. Sem dinheiro, sem meios, quase sem instrução, êsse empregadinho de uma companhia de gás colocou-se à frente da renovação da arte dramática. Graças à sua vontade, a uma inteligência assimiladora e ao seu trabalho instruiu-se e armou-se para a luta ex-

traordinária que empreendeu e como tôdas as escolas a sua proclamava a restauração da verdade. O teatro de Dumas e Sardou engendrava comediantes para os quais a palavra se tornara uma convenção "bastante semelhante à cavatina para os tenores". O ator avançava para o proscênio e despejava seu papel diante dos espectadores, sem se lembrar que atrás dêle os outros nada faziam. Os comediantes dêsse tempo tinham a bainha de suas calças sempre queimada pelos bicos de gás da ribalta.

Foi contra essa rotina que Antoine quis restabelecer a verdade e a liberdade do jôgo e foi um escândalo quando um ator ousou falar de costas para o público.

Antoine levou ao extremo as idéias de Zola sôbre a "reprodução exata da vida", tanto que numa peça de Fernand Icres — *Les Bouchers* — o açougue apresentava verdadeiros quartos de boi. A conseqüência mais séria foi que êsse estado de espírito influenciou os comediantes mais afastados do naturalismo. Sarah Bernhardt, por exemplo, não quis mais aparecer em cena com jóias falsas e mandou copiar o manto de Teodora dos mosaicos de Ravena para representar uma peça de Sardou. O Teatro Livre pretendia apresentar a vida real e a isto chamou-se "a talhada da vida".

O primeiro espetáculo foi com uma peça tirada de um romance de Zola e uma peça em um ato de Jules Vidal: *La Cocarde*. O segundo espetáculo se compunha de uma peça em versos de Bergerat, *La Nuit Bergamasque,* e uma peça de Lavedan, *Les Quarts d'Heures,* mas o repertório era composto de uma grande mistura de peças: *Le Pain du Péché,* de d'Aubanel, *La Reine Fiammette,* de Cattulle Mendès, e *Le Père Lebonnard,* de Jean Aicard. Os principais autores eram Jean Julien, Gaston Salandri, Henri Géard, Georges Ancey, Léon Henrique, François de Curel, Georges Courteline, Oscar Méténier e Eugène Brieux.

Em 1899 Antoine revelou ao público parisiense o teatro russo com *O Poder das Trevas,* de Tolstoi. No mesmo ano representou *A Cavalheria Rusticana,* de Verga, e em 1890, quando deu *Os Espectros,* não havia no auditório vinte pessoas que conhecessem Ibsen. Abriu as portas da cena francesa a autores como Bjornson, Hauptmann, Heijermans, Strindberg, Turguenev.

Essa extraordinária atividade provocou uma reação. Um poeta, Paul Fort, julgou que a poesia estava ameaçada e para defendê-la organizou o "Teatro de de Arte" e foi nêle que es-

treou, a 22 de maio de 1893, *Pelléas et Mélisande,* de Maeterlinck. Era a escola simbolista que surgia. E era também uma reação contra a escola naturalista e uma conseqüência natural do Teatro Livre que revelara todos os simbolistas estrangeiros e lançara Ibsen na moda.

Paul Fort deixou a direção do Teatro de Arte e Lugné-Poe continuou-o sob o nome de Théatre de l'Oeuvre. Tendo sido ator na companhia de Antoine aplicou na nova cena duas idéias do mestre: abriu-a às obras estrangeiras e às obras do que se chamou desde então a literatura de *avant-garde.*

Antoine continuou sua carreira possuído, certamente, da sua doutrina, a naturalista, mas amava tanto a arte dramática que jamais resistiu à tentação de montar uma peça interessante, fôsse ela o que fôsse. O Teatro Livre, como tôdas as obras de combate, não era feito para durar. Antoine pensava muito em sua arte para se preocupar com os negócios. O Teatro Livre arruinou-se, portanto, em 1894 e Antoine foi convidado para dirigir o Odeon, sob a tutela de um funcionário, demitindo-se pouco depois. Havia fundado no Boulevard Strasbourg o teatro que ainda hoje conserva o seu nome, o Teatro Antoine. A opinião pública levou-o mais uma vez ao Odeon e lá aplicou em larga escala suas teorias, seus gostos, suas idéias. Fêz que admirassem encenações grandiosas, fêz que aplaudissem o nome de quase todos os jovens que depois honraram a arte dramática. Esta forma de mecenato inteligente terminou como era de se esperar: por uma falência turbulenta e Antoine encontrou-se arruinado. Pôs-se então a servir a arte dramática sob uma outra forma: como crítico.

Henri Becque nasceu em 1837 e estreou às suas próprias custas com *Michel Pauper.* Duas outras peças suas, *La Navette* e *Les Honnêtes Femmes* tinham sido mal recebidas. Mas o autor insistiu e forçou as portas da Comédie-Française e a 14 de setembro de 1882 a Casa de Molière deu uma representação de *Les Corbeaux,* que foi a batalha do Hernani do naturalismo. Becque foi criticado sob tôdas as formas e num certo sentido com razão. Sendo inimigo do romantismo só via o lado feio da vida. *Les Corbeaux* e *La Parisienne* permaneceram no repertório da Comédie-Française.

O autor em quem a geração do Teatro Livre via o mestre da análise, Porto-Riche, nasceu em 1849, estreando com poe-

mas românticos, mas declarando-se um dia convertido ao naturalismo. Sua bagagem naturalista compõe-se de um livrinho: *Bonheur Manqué* e das peças chamadas *Teatro do Amor*. Mas a primeira peça dessa coleção — *L'Infidèle* — é uma aventura demasiadamente romântica: um poeta acaba de matar sua amante e o filósofo da peça tira conclusões, tudo em versos pitorescos. Há peças melhores, certamente: *Le Passé* e *Amoureuse*, por exemplo, "mas o defeito maior consiste em ser quase impossível separar o autor da obra. Em tôdas as suas obras há o mesmo tema invariável, o casal no qual êle resume todo o amor do mundo: um amante belo fisicamente e uma ciumenta sensual. Unem-se pela servidão da alcova, com a diferença de que o homem rompe o laço e que a mulher sofre. Porto-Riche só conhece o amor em estado de servidão sensual".

A carreira de François de Curel se divide em duas partes: de sua estréia até à guerra não conseguiu interessar o público, conhecendo apenas meio-sucessos ou fracassos; de repente, depois da guerra, surgiu como um mestre. Jamais uma obra, no período contemporâneo, foi recebida com tanto entusiasmo como *L'Ame en Folie*. Seu primeiro drama *L'Envers d'Une Sainte*, apareceu em 1892 e foi vaiada pelo público, embora acolhido com entusiasmo pela crítica. Outras peças: *Repas du Lion, La Fille Sauvage, Les Fossiles* e *La Danse Devant le Miroir*.

Menos inteligente e menos poderoso do que Curel, porém mais autor dramático, foi Eugène Brieux. Seu teatro está cheio de situações bem inventadas, mas foi assaltado pelo mal da época: pregar a verdade ao povo. Suas peças de tese e sociais estão cheias de boas intenções, mas sòmente isto. Por outro lado, as peças que escreveu sem um pensamento predeterminado contêm boas coisas, mesmo um dramalhão como *La Robe Rouge*.

Outros autores do Teatro Livre: Lavedan, que com sua peça *Les Quarts d'Heures* deu origem à talhada de vida; Hervieu desapareceu e ninguém suportaria hoje as suas peças; Octave Mirbeau era melhor do que êle, com peças como *Les Mauvais Bergers* e *Les Affaires Sont les Affaires*, criando o que se poderia chamar de "teatro de temperamento"; Jules Renard foi um meticuloso acumulador de palavras e detalhes, tendo o gôsto da observação paciente e o melhor dessa arte fabricada está nas peças curtas: *Le Pain de Ménage* e *Poil de Carotte;* o autor cômico do Teatro Livre foi Georges Courteline, que chegou a ser comparado a Molière.

Impossível dar uma idéia, mesmo ligeira, de todos os atôres dessa época. Uma Sarah Bernahrdt, por exemplo (1844-

1923). Sua maior qualidade residia no fato de dar vida a peças medíocres em sua maioria. Sua fidelidade ao teatro, seu extraordinário espírito juvenil, sua inabalável fôrça de vontade fizeram dela uma das maiores atrizes que o teatro já conheceu. Michurina-Samoylova disse: "Eu vi Sarah Bernhardt já sendo ela uma velha doente: fazia um papel de travesti e eu me achava nos bastidores. Encurvada e fatigada estava sentada junto de mim, esperando o momento de atuar. Mas eis que lhe deram o sinal. Sacudiu a capa que a envolvia, transformando-se ràpidamente num jovem vigoroso. Saiu voando para o palco, com um forte grito, e por todo o edifício do teatro deixou ouvir sua voz sonora e cativante. Terminada a cena ela regressou aos bastidores e ei-la novamente, sentada num canto, velha, decrépita e encurvada".

Outro grande ator foi Coquelin. Surgiu na Comédie-Française, em dezembro de 1860, em pequenos papéis. Estabeleceu sua fama a partir de *O Casamento do Fígaro*. Sua maior criação, já como diretor do Teatro Porte Saint-Martin, foi *Cyrano de Bergerac*. Foi um incansável estudioso da arte de representar, preocupando-se enormemente com a técnica da representação que procurou aperfeiçoar ao máximo.

O movimento impressionista surgiu da necessidade de se contrapor ao naturalismo um subjetivismo mais imediato. Essa tendência estética não surgiu precisamente no drama; o teatro é que se aliou ao movimento literário, formando ao lado daqueles que buscavam a religião e o simbolismo. A êsse teatro simbólico chamou-se o "teatro do sonho" e ainda mais "o teatro da alma", apresentando o conflito entre a ilusão humana e a fatalidade do ser.

O principal dramaturgo dessa corrente foi Maurice Maeterlinck e sua estética pode ser resumida na colocação, dentro da obra, do símbolo e da fatalidade ornados literàriamente; procurando a poesia familiar, o mistério de cada dia, de que é exemplo sua peça *Intérieur*. Sua intenção pode ser resumida numa frase de *Pelléas et Mélisande* quando, ao morrer a heroína, um personagem diz: "Era um ser misterioso como todo o mundo".

Com êsses modelos de discrição e sutileza só poderia ser ouvido por um pequeno número. Por outro lado, não podia assumir sòzinho o papel de chefe de uma escola dramática porque o teatro era apenas uma parte de sua obra. Numa época

em que o teatro estava mergulhado em convenções causava estranheza a apresentação de peças que desprezavam os efeitos e os golpes de cena, desenrolando-se numa atmosfera de sonho.

Êsse nôvo tipo de peças, no entanto, trouxe como resultado uma nova técnica de declamação e a movimentação dos atôres e a apresentação dos cenários começaram a ser encaradas de outro modo, tudo devendo estar de acôrdo, não com os conflitos humanos mais imediatos, porém com os conflitos da alma.

Dentre os vários grupos que se formaram para representar as peças dessa nova tendência estética o mais importante foi o Teatro Artístico, de Paul Fort. Êste poeta nasceu em Reims, em 1872. Tendo sido expulso do Liceu Luís o Grande passou a formar no grupo dos "vagabundos das idéias" do Quartier Latin. Seu grupo estreou a 18 de novembro de 1890, associando-se a outro homem de teatro, Lugné Poe, e representando o *Fausto,* de Marlowe. Daí em diante passaram a representar, em média, sete peças por ano, no lugar que encontravam e quando podiam representar, tendo ocupado várias salas: O Teatro Beaumarchais, o Vaudeville, etc., com obras como *Os Cenci,* de Shelley; *Uns e Outros,* de Verlaine; *Os Cegos,* de Maeterlinck; *A Senhora Morte,* de Rachile.

Os intérpretes eram recrutados a dedo e de graça. Junto aos estreantes que possuíam conhecimentos de literatura e que se esforçavam por traduzir tôdas as criações de um teatro muitas vêzes hermético, encontravam-se os velhos atôres de melodrama cujas vozes de estampido atroador e cujos sons incompreensíveis desesperavam os autores. Mas não desesperavam a Paul Fort, que sempre se mostrava entusiasta, conformado e otimista: "Isto vai bem!" Porque se êsses atôres inexperientes e êsses comediantes afônicos não representassem, quem se atreveria a representar aquelas obras de "loucura", de "tais poetas loucos"?

Quanto aos cenários, Paul Fort começou defendendo o ponto de vista de que à cena bastava uma simples cortina ao fundo, mas depois modificou essa opinião, criando cenários de uma grande beleza plástica.

O Teatro Artístico trabalhou apenas dois anos e debaixo de uma atmosfera das mais carregadas. Em 1893 Paul Fort retirou-se do teatro, dedicando-se exclusivamente à poesia que lhe deu fama mundial.

Seu continuador foi Lugné Poe, que inaugurou A Casa da Obra com uma peça de Ibsen, montando em seguida quase tôdas as peças de Maeterlinck e outros simbolistas.

Em pleno movimento simbolista surgiu Edmond de Rostand, com um vaudeville chamado *Le Gant Rouge,* escrito de parceria com Lee. Depois, *Les Romanesques* foi lançada pela Comédie-Française e em seguida Sarah Bernahrdt, que tinha um gôsto especial pelo mau gôsto, representou *La Princesse Lointaine* e *La Samaritaine,* ambas as peças obtendo sucesso relativo.

Rostand revelou-se completamente ao público com *Cyrano de Bergerac,* em fins de 1897. Foi o mais estrondoso sucesso de tôda a história do teatro na França. Depois dêsse sucesso apresentou-se como o poeta nacional, lançando uma obra romântica: *L'Aiglon.* Obteve todos os sucessos e tôdas as glórias, inclusive a Academia, mas deixou Paris e retirou-se para a província, apresentando, depois de oito anos, *Chantecler.* Sòmente depois de sua morte é que foi lançada *Le Dernière Nuit de Don Juan.*

A situação do teatro francês, quando surgiu Jacques Copeau, era a mais precária possível, pois praticava-se uma arte dirigida exclusivamente ao grande público, predominando as revistas e o elemento erótico, a onda de sensualismo invadindo tôdas as representações e abastardando a arte dramática.

Jacques Copeau, na época já com trinta e cinco anos, era dramaturgo, ligado à mais famosa corrente da literatura francesa, a da *Nouvelle Révue Française,* de onde faziam parte Gide, Martin du Gard, Chéon, etc. Talvez por isto mesmo permanecesse alheio ao negócio teatral, sua função mais objetiva sendo a de crítico da revista *Ermitage.*

Copeau foi levado a praticar o teatro pelo desejo de renová-lo, de tirá-lo daquele estado de que já se falou, de levá-lo a melhores alturas. Êle mesmo declarou em suas *Memórias:* "Quando em 1913 me atrevi a fazer teatro não levei mais do que os meus conhecimentos literários e críticos, certo instinto, mas nenhuma experiência direta da cena".

Fundou o Vieux-Colombier, trabalhando apenas durante cinco temporadas. Seu grupo possuía muito mais prestígio no estrangeiro do que na França. Encarava a arte dramática como um sacerdócio, tendo atravessado as maiores dificuldades para continuar com a sua linha artística. Foi responsável pelo lançamento de vários dramaturgos franceses pertencentes ao então grupo dos jovens e hoje mundialmente conhecidos. Por outro lado, renovou a tradição clássica. "Não sentimos a necessidade de uma revolução, disse êle. Não acreditamos na capacidade

das fórmulas estéticas que nascem e morrem todos os meses nos cenáculos e cuja intrepidez deriva principalmente da ignorância. Não sabemos o que será o teatro de amanhã. Não proclamamos nada. Mas vamos reagir contra tôdas as covardias do teatro contemporâneo. Ao fundarmos o Vieux-Colombier preparamos um lugar de refúgio para os talentos do futuro. Nossos esforços tendem a criar a volta do ator a uma atmosfera mais apropriada à sua formação como homem e como artista; educá-lo, despertá-lo em sua consciência e iniciá-lo na moralidade da sua arte".

Durante a guerra o Vieux-Colombier permaneceu com suas portas fechadas, reabrindo em 1920 com uma freqüência ainda menor. Por uma ironia do destino aquêle mesmo público que se entregava aos espetáculos licenciosos de antes da guerra e contra os quais Copeau se insurgira, depois do conflito, ainda com a proximidade da morte, reclamava espetáculos alegres onde não fôsse necessário pensar.

Na prática, Copeau fracassou, mas sua experiência projetou-se por todo o mundo, criando uma dignidade cênica. Em 1929, quando a Comédie-Française atravessava uma fase vergonhosa, dezenas e dezenas de assinaturas dos nomes mais ilustres exigiram do Ministro da Educação que Copeau fôsse pôsto à frente da organização para salvá-la. Mas isto sòmente aconteceu em 1936, quando êle foi para lá com Gaston Baty e seus antigos alunos Jouvet e Dullin.

Émile Verharen, dedicando-se ao teatro, dirigiu suas peças para o socialismo, defendendo os ideais proletários, de que é exemplo a peça *O Amanhecer,* representada em Bruxelas.

A êsse movimento foi dado o nome de "teatro do povo", a êle juntando-se um nome de larga repercussão mundial: Romain Roland, que dirigiu o seu teatro no sentido das massas, lançando mão das figuras heróicas do passado, principalmente as da Revolução Francesa.

Do teatro de Romain Rolland se depreende que êle "se sentia atraído pelas imagens heróicas, capazes de excitar e de despertar a energia do povo. Chegou a repudiar a Shakespeare, e a Molière, acreditando que para um teatro do povo necessitam-se caracteres de maior vigor e de maior conformação épica. Imagina o nôvo drama cheio de vida e de alegria, criador e sustentáculo da fé num luminoso futuro. Seu ideal era constituído pelo romântico heróico, capaz de despertar "impulsos heróicos da alma, a energia de suas paixões e de sua vontade". Considerava o teatro como "arma de combate contra a cidade envelhecida e decrépita".

CAPÍTULO 19

O teatro de vanguarda, o teatro literário e o teatro de "boulevard". Os "metteurs-en-scène": de Pitoeff a Vilar.

Costuma-se classificar o teatro francês que se inicia nos fins do século XIX e que vem até os nossos dias, não por ordem cronológica, mas quanto aos autores e aos movimentos, em *teatro de vanguarda, teatro de boulevard* e *teatro de escritores e poetas.* A própria designação diferencia as peças que se enquadram dentro desta ordem, com suas características próprias.

Houve uma certa evolução por parte do público que deixou de freqüentar o teatro apenas como espetáculo, passando também a procurar a melhor qualidade literária e poética. Diz um comentário de Georges Pillement: "Não existem mais dois públicos, da mesma maneira que não existem mais dois teatros. O público vai ver as peças que lhe agradam e, seja pelo fato de estar possuído por um melhor gôsto, seja pelo fato de que os críticos que o dirigem estejam menos limitados, as peças que lhe agradam não são sòmente aquelas que o distraem ou o deleitam, mas peças de alta qualidade literária, onde êle aprecia as belezas mesmo quando não são fàcilmente assimiláveis".

Os autores mais importantes do chamado teatro de vanguarda são: Alfred Jarry, conhecido principalmente por uma peça, *Ubu Roi;* Guillaume Apollinaire, importante em vários movimentos referentes à poesia e à pintura, com sua farsa *Les Mamelles de*

Tirésias; Georges Duhamel, mais conhecido como romancista, cuja peça mais importante é *La Lumière;* Jules Romains, talvez o dramaturgo de vanguarda de mais sucesso, com uma peça mundialmente conhecida: *Knock;* Charles Vildrac, classificado como o poeta dos proletários, sendo a esperança a nota dominante de seus dramas, com sua peça mais conhecida: *Le Paquebot Tenacity;* Jean Sarment, que produziu desde a comédia poética ao vaudeville; Alexandre Arnoux, cujas peças feéricas possuem alto valor literário; Marcel Achard, que criou uma galeria de personagens ternamente ridículos e mulheres sedutoras; Bernard Zimmer, que evoluiu da farsa para um teatro poético; Stève Passeur, cujo teatro se caracteriza pela crueldade dos assuntos e a aspereza dos diálogos.

Abstraindo uma crítica mais rigorosa sôbre a obra de Claudel, crítica que, como em qualquer outro criador, poderá apontar as qualidades e os defeitos, pode-se dizer que êle é uma das maiores figuras da literatura contemporânea e o seu drama uma contribuição pessoal importantíssima para a arte do teatro, porque suas peças desejam alcançar muito mais do que promete uma simples representação, nelas estando contido o ideal católico. Pode ser que a sua seja uma arte comprometida, mas com isto sua dignidade estética não se perde, ao contrário, enriquece-se ao contato dos temas onde a sublimidade dos conflitos tende a purificar o homem.

A êste respeito André Molitor diz que "nêle a *situação dramática* tem sempre sua raiz num conflito não de pura psicologia, mas de *destino,* que de bom ou mau grado se fundamenta em dados metafísicos. Antes de tudo — como no *Soulier* — tratar-se-á das relações entre a liberdade do homem e a graça divina, entre o plano providencial e o jôgo da vontade das criaturas".

Paul Claudel converteu-se ao catolicismo a 25 de outubro de 1886, quando então contava dezoito anos. Êle mesmo conta que entrando em Notre-Dame para ouvir a missa da meia-noite seu coração sentiu-se tocado pela graça de Deus. Êste fato foi da mais alta importância para a sua carreira de poeta. Outro acontecimento também contribuiu para o seu destino de artista: a descoberta de Rimbaud.

Claudel nasceu a 6 de agôsto de 1868, em Villeneuve-sur-Fère-en-Tardenois, filho de um conservador de hipotecas, motivo por que durante tôda a sua infância percorreu várias pequenas cidades. Estudou no Louis-le-Grand, Escola de Direito e Escola das Ciências Políticas. Admitido aos Negócios Estrangeiros partiu para os Estados Unidos em 1893, como cônsul-suplente em

Nova York e posteriormente Gerente do Consulado de Boston, em 1895. Voltou à França e partiu para a China em 1896. Novamente de volta à França, passando pela Síria e Palestina, em 1900. Em 1901 partiu novamente para a China. De regresso à França casou-se com Reine Sainte-Marie Perrin. A terceira partida para a China teve lugar em 1906. Em seguida: Praga, Francforte, Hamburgo. Foi expulso pelos alemães por ocasião da Primeira Grande Guerra, foi Ministro Plenipotenciário no Rio de Janeiro, em 1917. E continuou sua carreira diplomática.

Suas principais peças são: *Tête d'Or, La Ville, L'Arbre, L'Échange, Le Repos du Septième Jour, Partage de Midi, Pain Dur, L'Ours et la Lune, Le Père Humillé, Le Soulier de Satin* e *Le Livre de Cristophe Colombe.*

Diz Claudine Chonez: "O amor das prestigiosas trilogias gregas o penetrou para que seu drama conserve, sob o individualismo cristão, o sentido unânime e o alto cerimonial da tragédia. Teria sido vão querer renovar, numa civilização inteiramente diferente, a atmosfera exata dos jogos dionisíacos, os coturnos elevados, a máscara horrível e grandiosa. Mas tudo isto que se podia salvar do velho rito trágico, Claudel o salvou. E em primeiro lugar a nobreza do verso rimado, que separa irredutìvelmente a representação trágica da expressão realista. Entre o alexandrino raciniano e de perigosa perfeição, cuja cópia não seria mais do que artifício e aborrecimento mental, entre êste verso clássico e a linguagem prosaica, o verso claudeliano traça uma nova rota. Êle inova um estilo, ao mesmo tempo solene e flexível, dócil ao real, preservando por seu grande sôpro o rito e talvez a magia do espetáculo trágico. Enfim, Claudel restitui ao drama, com uma audácia que cresce na medida em que se afirma há alguns anos sua liberdade ao mesmo tempo que sua preocupação do eterno, o tradicional comentário dos coros e o acompanhamento musical, que o separam radicalmente do teatro realista".

Um autor dramático diametralmente oposto a Claudel, que teve tanta importância quanto êle mas que atualmente já se considera um pouco ultrapassado, é Henri-René Lenormand. Seu teatro pretendia explorar as fôrças do subconsciente e os estados de alma mórbidos. Na época pode ser considerado um inovador, embora seu teatro se distancie cada vez mais não se pode negar que êle criou um drama vigoroso, onde a tragédia tomou uma forma moderna com a divisão em inúmeros quadros, o que dava à obra um encantamento rápido de imagens que se aproximavam da técnica cinematográfica.

Suas primeiras peças foram representadas antes da Primeira Grande Guerra: *Les Possedés, Poussière, Les Ratés* e *Le Temps Est Un Songe.* Devido à obsessão pelo sexo sua obra foi aproximada da de Freud, embora êle houvesse desmentido tudo isto, contrapondo-se àqueles que procuravam explicar o seu teatro através das teorias do pensador austríaco. De qualquer modo, suas peças se caracterizam pelas côres negras e a absoluta falta de esperança, os personagens lutando contra fôrças misteriosas.

"Por um raro privilégio confluem em Lenormand talentos de filósofo, de psicólogo e de poeta. Nenhum outro escritor do teatro moderno, com exceção do seu gênio maior, o Ibsen dos grandes poemas místicos e simbólicos da personalidade, foi capaz de abordar os problemas mais abstratos com um sentido poético tão vigoroso, que não lhes falta nenhuma claridade no conceito concebido, nenhuma concisão na formulada síntese normal. Pensador absoluto e dubitativo, por uma parte entregou-se, como seu antecessor Maeterlinck, à fascinação obscura do destino e por outra à pugna que inclui o desejo do homem de marcar sua reta por ação do livre-arbítrio, pois suas criaturas dramáticas não se resignam de antemão nem se entregam sem combate às fôrças ignoradas que as envolvem. Determinista por esta idéia dos ditames inelutáveis, inexoráveis, dentro do universal e do humano, Lenormand separa-se das influência do positivismo para buscar nas teorias antiintelectualistas a flutuação do ser entre os impulsos opostos que surgem do seu próprio âmbito, as luzes que descem com brilho solar da cúpula de sua consciência, as rajadas negras que emergem das prisões soterradas do subconsciente (Alfredo de la Guardia)".

Principais peças de Lenormand: *Le Simoun, Le Mangeur de Rèves, Le Dent Rouge, Une Vie Secrète, L'Hamme et Ses Fantômes, A l'Ombre du Mal, Le Lache, L'Amour Magicien, L'Innocente, Mixture, Les Trois Chambres, Crépuscule du Théâtre, Asie, La Folle du Ciel, La Maison des Remparts, Terre de Satan.*

Fernand Crommelynck pràticamente tomou de assalto a cidade de Paris em 1921, quando da representação de *Le Cocu Magnifique,* talvez a farsa mais bem realizada de todo o teatro. Tôda a obra, aliás, dêsse autor, é muito ousada, densamente poética.

Crommelynck é um verdadeiro artista, um dramaturgo completo, porque ao lado da excelência poética consegue atingir o espectador com uma obra onde estão contidos todos os valôres

estéticos e humanos do teatro. Êle parte da dualidade do homem — multiplicidade para Pirandello — e da mesma maneira que outros escritores baixa aos mais recônditos estratos psíquicos. Tal sucede em *Le Cocu Magnifique,* onde alude à livre imaginação e aos sonhos extravagantes, com cujas arbitrárias criações o inconsciente compensa seus anelos irrealizáveis.

Algumas peças de Crommelynck: *Nous n'Irons Plus au Bois, Le Sculpteur de Masques, Les Amants Puérils, Carine, Tripes d'Or, Chaud et Froid, Une Femme Qu'a le Coeur Trop Petit.*

Jean Cocteau é uma das figuras mais interessantes da dramaturgia francesa. Sua obra não possui a profundidade da de um Claudel ou da de um Crommelynk, mas agrada. Além de dramaturgo foi poeta, romancista, cineasta, pintor, diretor de espetáculos, tradutor, pertencendo até à Academia Francesa.

Acusado de palhaço e enaltecido como gênio deu ao teatro francês algumas peças válidas, como *La Machine Infernale,* sôbre o mito de Édipo. "... tem-se tratado Cocteau de encantador e mágico, pois poucos sêres têm tido tanto quanto êle o sentido do teatro e o sentido do gôsto pelo teatro; êle é um dos fatôres essenciais, não sòmente pelo texto das peças, mas também pela apresentação que lhe dá, da evolução do teatro francês de vanguarda".

Algumas peças de Cocteau: *Antigone, Les Mariés de la Tour Eiffel, Oedipe-Roi, Orphé, La Machine Infernale, Les Chevaliers de la Table Ronde, Les Parents Terribles, L'Aigle à Deux Têtes.*

Um dos maiores nomes do teatro francês é o de Jean Giraudoux. Só escrevia romances e ensaios quando foi lançado no teatro por Louis Jouvet que, pràticamente, montou tôdas as suas obras.

Em seu teatro a ação está a serviço das idéias e é dessas idéias que vem o desenvolvimento. Por outro lado, a psicologia dos personagens é voluntàriamente sumária, são mais entidades e abstrações estudadas por si mesmas e servem a esta alta idéia da missão histórica e social que Giraudoux reconhecia no teatro, servindo à grandeza e à nobreza dos assuntos eternos que êle aborda: a fidelidade, a pureza, a guerra.

O papel do estilo nas suas peças é primordial. Jamais se ouviu na cena um texto tão límpido, onde a inteligência e a su-

tileza se aliam a um rigor e a uma fantasia de tão perfeita elegância. Não é sem razão que o chamaram de o Racine moderno.

Peças: *Siegried, Amphitrion* 38, *Intermezzo, Tessa, Judith, La Guerre de Troie n'Aura pas Lieu, Électre, Ondine, Sodome et Gomhorre, La Folle du Chaillot.*

O teatro de André Obey se caracteriza pela revivescência dos temas antigos, nêle podendo ser encontrados os elementos do drama grego. Algumas peças: *Le Viol de Lucrèce, Noé, Bataille de la Marne, Loire, Marie.*

Armand Salacrou foi lançado em 1925 por Lugné Poe. Sua obra é marcada pelo surrealismo e pela preocupação em criar novos processos. E realmente criou algo de nôvo, quer pelos assuntos empregados, que pela maneira como movimenta seus personagens, em peças como *Le Casseur d'Assietes, Tour à Terre, Le Pont de l'Europe, Patchouli, Atlas-Hotel, Les Frénetiques, La Vie en Rose, Une Femme Libre, L'Inconnue d'Arras, Un Homme Comme les Autres, La Terre Est Ronde, La Marguerite.*

Jean Giono é mais romancista do que dramaturgo, tentando poetizar as antigas pastorais. A sua peça mais célebre é *La Femme du Boulanger.*

Jean Anouilh é um dos autores mais em evidência do teatro francês e já realizou vários gêneros, do trágico ao lírico, com passagem pela fantasia. As suas melhores peças são aquelas que trazem a marca do mistério, como em *Eurydice,* criação moderna do mito de Orfeu.

Robert Pinget é romancista e dramaturgo de nítida inclinação para o "teatro do absurdo". Das suas peças a mais representativa é *Lettre Morte,* em dois atos, sôbre um homem que escreve para seu filho ausente e espera uma resposta que nunca chega.

Fernando Arrabal, embora nascido na Espanha, onde passou a infância e parte da adolescência, assistindo aos horrores da guerra, é considerado um dramaturgo de língua francesa. Seus pesonagens são criaturas desajustadas, inconformadas, mas cheias de esperança, que falam a linguagem nua da infância intemporal. A incoerência do diálogo, a contradição entre as palavras e os gestos, a repetição das mesmas cenas vistas de ângulos diferentes são a substância de suas peças. Principais obras: *Oraison, Les Deux Bourreaux, Fando et Lis, Le Cemitière des Voitures, Le Labyrinthem, Le Tricycle, Le Pique-Nique en Campagne.*

Arthur Adamov é de origem russa, tendo viajado desde muito cedo. Quando explodiu a Primeira Guerra Mundial en-

contrava-se, com a família, em Frendenstadt, na Floresta Negra, conseguindo permissão para internar-se na Suíça, fixando-se em Genebra. Em 1924, com dezesseis anos de idade, chega a Paris e alia-se ao grupo dos surrealistas, compondo seus primeiros poemas. Em 1938 aparece a primeira parte do seu depoimento franco, terrível, imperdoável sôbre o mundo, sob o título de *L'Aveu*. Na sua marcha inconformista estêve ao lado dos surrealistas, dos comunistas, dos existencialistas, terminando como membro ativo da extrema direita. Aderiu ao teatro depois da Segunda Grande Guerra, escrevendo: *La Parodie, L'Invasion, Le Professeur Tarrane, Les Sens de la Marche, Tous Contre Tous, Le Ping-Pong, Je ne Suis pas Français, Le Printemps 71*, entre outras.

Jean Genet, embora classificado por muitos autores como pertencente ao teatro da crueldade, do absurdo e do protesto, na realidade não está filiado a nenhum grupo. Pertence à linha dos poetas malditos que atravessa a literatura francesa desde Villon ao Marquês de Sade, Verlaine, Rimbaud e Leautréamont. Abandonado na infância, foi internado num reformatório, de lá saindo para a sua trajetória de ladrão, falsário, traidor, toxicômano, homossexual e católico. Na prisão escreveu seus primeiros poemas e seu primeiro romance: *Notre Dame des Fleurs*, que despertou a atenção de Jean Cocteau e de Sartre que lhe dedicou um enorme estudo sob o título de *Saint Jean Genet, Comédien et Martyr*. Diante disto, os intelectuais fazem um apêlo para a sua liberação e a conseguem. Sua vida de escritor continuou e depois de alguns livros autobiográficos escreveu para o teatro *Haute Surveillance, Les Bonnes, Le Balcon, Les Nègres* e *Les Paravents*.

O teatro de *boulevard* é, antes de tudo, um teatro de classe. Êle se dirigirá entre 1914 e 1945 a um público diferente do de 1870 a 1914.

A guerra havia modificado as condições de vida: uns haviam empobrecido, outros enriquecido. Os novos-ricos de 1918, a quem tanto se ridicularizou, botiqueiros que fizeram fortuna, pequenos artesãos que se tornaram industriais, sentaram-se nas cadeiras do Gymnase e do Vaudeville e escutaram sem prazer as peças de Capus e de Maurice Donnay.

"Havia um tom bem parisiense e um espírito de boulevard que formavam uma espécie de linguagem de iniciados, como essas pilhérias que fazem rir tôda a vida a velhos amigos, mas que são letra morta para os outros. E tudo isto não possuía

mais sentido. Era necessário, então, diante dêsse público mais crescido, que ignorava as palavras da senha, renovar a própria linguagem do teatro ao mesmo tempo que seus cenários e seus personagens habituais. A maior parte das peças antes de 1914 punha em cena aristocratas e burgueses ricos, môças mimadas, seus *michés* e seus amantes preferidos. Elas viviam nos salões parisienses luxuosos ou nos gabinetes particulares. O *studio* vai substituir o salão, o amante perderá seu cavanhaque, o velho a flor da lapela, os toques de telefone substituirão as visitas imprevistas, as jovens não serão mais apertadas nos vestidos incômodos, mas em vestidos curtos, os braços nus ou em roupa de banho, não falarão mais dos seus noivos com sutilezas, mas de seus *flirts* com arrogância, os personagens serão mostrados em sua intimidade, em *robe-de-chambre* e não apertados em suas sobrecasacas de que não se separam a não ser nos vaudevilles quando são surpreendidos em cuecas".

Mas embora os processos fôssem diferentes êsse tipo de teatro continuava a ser o mesmo: o triângulo amoroso continuava a ser apresentado, porém sob outros aspectos e com outros recursos, decorrentes mesmo de uma nova concepção moral do casamento. A preferência pelo melodrama continuava viva, embora os meios de que os autores dispusessem também fôssem diferentes. A vida fácil, o otimismo dos primeiros anos do século, muitas vêzes com ares de opereta, foram substituídos por uma amargura mais condensada, pelo desespêro e pela revolta.

Georges de Porto-Riche nasceu em Bordeaux, em 1849 e faleceu em Paris, em 1930. Sua primeira peça: *La Vertige*, foi estreada em 1873, no Odeon, e no ano seguinte, no mesmo teatro, lançou *Un Drame Sous Philippe II*. Mas a sua peça mais importante, que marcou época no teatro francês, foi *Amoureuse*.

Maurice Donnay foi um dos autores mais populares dos fins do século XIX. Suas peças são bem a característica de uma época brilhante e mais ou menos superficial: *Pension de Famille, Amants, Le Torrent, La Chasse à l'Homme* e *Le Geste*.

Alfred Capus iniciou sua vida literária no jornalismo, passando para o romance e em seguida para o teatro com *Brignol et sa Fille*, que não obteve sucesso, mas depois de haver tentado várias peças lançou *La veine* que foi um triunfo. Dominou o boulevard até as vésperas da Primeira Grande Guerra, eclipsando-se totalmente depois da guerra.

Georges Feydeau é o maior autor cômico da época e até hoje suas peças são representadas com o mesmo agrado. Para alguns críticos êle chega a ser considerado um dos maiores au-

tores cômicos de tôda a história do teatro, colocando-se ao lado de Molière. Peças: *Gibier de Potence, Amour et Plano, Le Lycéenne, Les Fiancés de Loches, Tailleur pour Dames, Un Bain de Mer, C'Est Une Femme du Monde, Un Fil à la Patte, La Puce à l'Oreille, On Purge Bébé, Mais n'te Promène Donc pas Toute Nue.*

François de Curel começou escrevendo romances e suas primeiras peças foram lançadas pelo Teatro Livre, isto lhe valendo imediatamente a projeção nos meios artísticos. Fêz teatro de idéias, procurando escrever bem e com espírito: *La Danse Devant le Miroir, L'Envers d'Une Sainte, Le Repas du Lion, L'Ame en Folie, L'Ivresse du Sage.*

Passando por Pierre Wolff, apenas um hábil comediógrafo; Emille Fabre, considerado como precursor do teatro de massas; Robert de Flers e Caillavet, que possuíam a única finalidade de cortejar o público para obterem o sucesso imediato, chegamos a Tristan Bernard. Nasceu em Besançon e foi gerente de uma fábrica de alumínio. Transportou-se para Paris e iniciou sua colaboração literária em revistas. Sua peça *Les Pieds Nichelés* abriu-lhe o caminho para o teatro e a partir de então sua produção de sainetes é constante, fazendo a delícia dos espectadores que adoravam seu gênio humorístico. Tristan Bernard era sobretudo um moralista convicto que ridicularizava impiedosamente os vícios da burguesia e o fêz com tanto tato que os próprios ridicularizados ovacionavam suas obras: *L'Anglais Tel Qu'on le Parle, Le Seul Bandit de Village, Je Vais m'en Aller, Le Danseur Inconnu, Du Vin Dans Son Eau, Les Petites Curieuses, Ce Que l'on Dil aux Femmes, Le Cordon Bleu.*

Outro salto, deixando autores sem grande significação como Henri Kistemaekers, René Fauchois, Paul Armont e Marcel Gerbidon, Edouard Bourdet e atingimos Henri Bataille que foi um dos mais famosos autores do teatro de boulevard. Nasceu em Nimes e a princípio tentou a pintura, estreando com uma peça feérica, *La Belle au Bois Dormant.* "Seu teatro já é julgado fora de moda pela nova geração e os críticos o escutam com uma mistura de aborrecimento e impaciência. Os grandes sentimentos exaltados, as declamações empoladas, as mulheres apaixonadas que rolam por terra, os jovens que querem viver a vida no luxo não interessam mais a um público que ama de uma maneira mais realista, mais simples, sem esta *mise-en-scène* falsificada, sem todos êstes histerismos de voz". No seu tempo, porém, acreditava-se neste teatro, aplaudindo-se sua mestria em tecer situações, onde os personagens estavam de acôrdo com o

modo de pensar e sentir da época. Suas peças eram artificiais e de qualidade artística duvidosa, mas posuíam o dom de comover as platéias: *La Lépreuse, L'Holocauste, La Marche Nuptiale, La Femme Nue, Le Scandale, La Vierge Folle, L'Homme à la Rose, La Tendresse, La Chair Humaine.*

"Não há muita diferença entre êle e Henri Bernstein. De 1900 a 1914 pode-se dizer que Henri Bernstein concorreu com Bataille junto aos espectadores, diretores e assegurou a êstes últimos as mais frutuosas receitas. E como isto se produzisse comumente, os dois escritores tornaram-se os grandes favoritos do público, influenciaram-se um ao outro, sem dúvida de maneira inconsciente; e tanto quanto Bernstein, dramaturgo de um *métier* imediato, consumado, evidente, se orientava pouco a pouco para os assuntos de ordem sentimental e psicológica, Henri Bataille, melhor psicólogo e poeta do que construtor dramático, adquiria, dia a dia, uma habilidade, um *métier* precisamente onde seu confrade e concorrente dava provas tão cabais. No fim de sua carreira Bernstein fêz esforços sôbre-humanos para acompanhar as novas tendências estéticas dramáticas, sem conseguir os sucessos de antigamente: *Le Retour, Joujou, La Rafale, La Griffe, Le Voleur, Le Coeur, Le Voyage.*"

Edmond See, além de crítico, foi um dos mais sérios autores do período. Elevou-se acima dos outros pela profundeza psicológica dos seus personagens. Seus conflitos são bem expostos, através de uma linguagem fina e artìsticamente boa. É um dos poucos que se salvam dêsse naufrágio de "peças bem feitas": *La Brebis, L'Indiscret, Saison d'Amour, Un Ami de Jeunesse, Le Bel Amour, Le Métier d'Amant, Derrière la Porte, La Rentrée.*

Francis de Croisset foi um dos poucos que conseguiram atravessar com o mesmo prestígio a guerra de 1914, com peças como: *D'Un Jour à l'Autre, La Bonne Intention, Le Bonheur, L'Essor Nuptial, Il Était Une Fois.*

Sacha Guitry é uma personalidade cheia de altos e baixos. Nasceu na Rússia, filho do comediante Lucien Guitry, passou tôda a sua infância nos bastidores de teatros e quando passou a escrever êle mesmo interpretava as suas peças, conquistando o público, não pelo que escrevia, mas por sua interpretação em peças como: *Jean de la Fontaine, Un Homme d'Hier et Une Femme d'Aujourd-Hui, Je t'Aime, La Jalouisie.*

Alfred Savoir é importante num certo sentido, embora seja exagerada a opinião de alguns críticos que o consideram um

dos melhores dramaturgos do século XX: suas peças atacam com humor as instituições, o amor, o patriotismo. Êle mesmo escolheu o seu público — o de boulevard — para atingi-lo com o seu humor e escandalizá-lo com suas idéias a respeito de coisas julgadas inatingíveis.

Jacques Deval é um dos melhores renovadores do teatro de boulevard e na forma vaudevillesca sua mestria é digna de nota, sendo sua peça mais importante *Prière Pour les Vivants.*

As peças de Denys Amiel são muito bem construídas e suas idéias revestidas da maior seriedade, criando aquilo que os críticos chamam "o teatro das pausas e das reticências". Nessa atmosfera os personagens se movimentam sem necessidade de gritos e alucinações. *Le Voyageur, L'Engrenage, Monsieur et Madame un Tel, L'Image, Trois et Une, La Femme en Fleur.*

Paul Geraldy nasceu em Paris e iniciou-se na poesia sob a proteção de Edmond de Rostand, tendo publicado o livro de maior sucesso da época: *Toi et Moi.* Tentou o teatro, escrevendo *Les Noces d'Argent,* imediatamente aceita pela Comédie-Française. Nas suas peças o amor representa o principal papel.

Marcel Pagnol tem suas peças representadas em todo o mundo. Elas são geralmente uma crítica impiedosa dos meios sociais, os personagens permanecendo como padrão de determinada situação, como por exemplo em *Jazz* e *Topaze.*

Jean-Jacques Bernard, filho de Tristan Bernard, é conhecido como um autor de sensibilidade que se reflete nas situações melancólicas de cenas jogadas em meios-tons. Êle disse certa vez que os silêncios no teatro eram, em certas ocasiões, mais importantes que as palavras. E seu teatro reflete precisamente isto: personagens que se amam e que se compreendem sem necessidade de expansões, conflitos não resolvidos, luzes que se apagam e lembranças que ficam. Peças: *Le Feu Qui Réprend Mal, Le Printemps des Autres, L'Invitation au Voyage, L'Âme en Peine, A la Recherche des Coeurs.*

Charles de Peyret-Chappuis é um autor mais ou menos isolado no teatro de boulevard, que tentou uma revigoração do classicismo, ficando, no entanto, como um representante retardado do naturalismo. Peças mais importantes: *Frénésie, Feu Monsieur Pie, Phèdre et Judith.*

Chama-se teatro literário ao dos escritores que, exercendo sua atividade no campo do romance e da poesia, só esporàdicamente tentaram o drama. Duas opiniões existem a êste respeito: a dos que os consideram "amadores" e a dos que os

acham da maior importância, uma vez que trazem para o teatro outros processos e novas idéias.

A contribuição dêsses escritores tem sido inapreciável, uma vez que dão ao drama uma alta forma literária. Por outro lado, o desprêzo por certas exigências cênicas cria uma nova técnica, obrigando os encenadores a descobrir novas soluções.

Tome-se como exemplo André Gide, cuja peça *Saul* foi encenada por Jacques Copeau, no Vieux-Colombier, em 1922. Trata-se de um literato cuja forma de expressão maior não estava no teatro, mas justamente por isto trouxe importante contribuição. Gide escreveu ainda *Le Roi Candaule, Oedipe* e a adaptação, com Jean-Louis Barrault, de *O Processo,* de Kafka.

Jean Schlumberger, juntamente com Gide e Henri Ghéon, é um dos responsáveis pela fundação da *Nouvelle Révue Française.* Sua melhor atuação no campo do teatro consistiu no fato de ter sido um dos grandes animadores de Copeau para a renovação do teatro francês. Compôs peças cujo texto é de uma grande beleza, mas nunca foi muito favorecido pelo espírito dramático: *Les Fils Louverné, Le Mort de Sparte, Céssire, Un Miracle de Notre-Dame.*

Henri Ghéon foi, juntamente com Claudel, um grande dramaturgo católico, escrevendo peças dentro do mais puro espírito cristão. Renovou mesmo o teatro religioso na França, inspirado nos mistérios da Idade Média: *Le Pain, Le Pauvre Sous l'Escalier, Les Trois Miracles de Sainte Cécile, Martyre de Saint Valérien, Jeux et Miracles Pour le Peuple Fidèle, La Merveilleuse Histoire du Jeune Bernard de Menthon, La Vie Profonde de Saint François d'Assise, Le Mystère de l'Invention de la Croix, Le Mystère de la Messe, Le Jeu de Saint-Laurent de Tende.*

Edouard Dujardin tornou-se uma das mais importantes figuras do movimento simbolista e surgiu no teatro com uma trilogia: *La Légende d'Antonia,* que não atraiu a atenção do público. Abandonou o teatro para dedicar-se ao romance, mas ainda chegou a apresentar uma outra peça: *Marthe et Marie,* de características mais realistas. Outras peças: *Époux d'Heurle-Port, Retour des Enfants Prodigues, Argonautes, Le Retour Éternel.* Além de uma de base religiosa: *Le Mistère du Dieu Mort et Ressuscité.*

Saint-Georges de Bouhelier nasceu em Rueil e é conhecido como poeta e esteta. Suas peças são de base realista, tendendo porém para um idealismo avançado. Nem sempre alcançaram

sucesso, embora *Le Carnaval des Enfants* tenha obtido um grande êxito. Outras peças: *La Tragédie du Nouveau Christ, La Vie d'Une Femme, La Feérie Amoureuse, Les Esclaves, La Célèbre Histoire.*

Um dos mais vigorosos autores do teatro francês foi Paul Raynal. Seu talento foi demonstrado de início com a peça *Le Maître de Son Coeur,* para confirmar-se com *Le Tombeau Sous l'Arc de Triomphe.* Na verdade o excelente texto literário de Raynal alia-se a um nôvo espírito do teatro em peças como *Au Soleil de l'Instinct, La Francerie, Napoléon, A Soufert Sous Ponce-Pilate.*

Jean-Victor Pellerin começou por escrever poemas e um romance, iniciando-se no teatro com a peça em um ato *Intimité,* encenada por Gaston Baty. A peça é uma tentativa de colocar em cena os pensamentos dos personagens e aparenta-se assim à técnica cinematográfica. O teatro de Pellerin, afinal de contas, é sempre uma procura de novas formas aliadas a um bom texto literário. Escreveu ainda: *Têtes de Rechange, Cris des Coeurs* e *Terrain Vague,* além de outras.

Simon Cantillon foi marinheiro e jornalista, antes de ver suas peças encenadas por Gaston Baty que as transformou numa nova estética do drama. Isto quer dizer que nas suas peças o sonho e a realidade se interpenetram, dando como resultado um teatro vigoroso no seu aspecto humano e de grande potência no seu lado poético: *Cyclone, Déparis, Bifur, Mirages, Standard* e a mais famosa de tôdas, *Maya.*

Um dramaturgo importante como filósofo, como católico e como semeador de idéias, embora o seu teatro seja árido e pouco aceito pelo público, é Gabriel Marcel. Trata-se de um existencialista católico que sòmente até há bem pouco tempo tinha uma de suas peças representadas: *Le Dard.* Seu teatro é impregnado de um fundo espírito filosófico, sem artificialismo cênico, levando ao máximo a técnica empregada por Ibsen: a da discussão entre os personagens. Seus principais problemas são os da alma e os da fé, os personagens sendo apenas veículos por onde o filósofo faz correr suas idéias metafísicas. Peças: *Le Seuil Invisible, Le Coeur des Autres, Un Homme de Dieu, Le Chemin de Crête, Le Fanal, Le Monde Cassé, La Soif, L'Horizon.*

Jean-Richard Bloch foi um dos teóricos do teatro na França, sua mais alta preocupação consistindo na descoberta de novas formas dramáticas. Êle disse: "Eu prevejo e predigo o nas-

cimento de uma grande arte onde o monólogo interior, a palavra breve e discordante, o grito, o ruído, o eco, o rumor, numa simplicidade augusta, apta a uma tradição universal e livre lançarão a base de uma nova dramaturgia. Eu prevejo e predigo os poetas e cineastas que afrontarão corajosamente a imbecilidade, a desconfiança e a desonestidade, antes de fazerem triunfar sua estética audaciosa. Eu prevejo e predigo um teatro heróico, onde os mais belos filmes russos não são senão uma prefiguração; — comédias heróicas, "dramas do riso", onde as melhores bandas americanas antecipam o mesmo gôsto; — legendas, visões, onde os suecos e os alemães traçaram as primeiras linhas. Eu prevejo e predigo um teatro universal. Sòmente êle é capaz de dar corpo enfim a êste teatro do Povo que a geração do Caso Dreyfus chamava com as suas vozes". Peças: *Dix Filles Dans un Pré, Le Dernier Empereur, Naissance d'Une Cité, Toulon.*

Roger Martin du Gard, romancista, tentou o teatro como distração, escrevendo *Le Testament du Père Lelou* e *La Gonfle,* projetando-se com *Le Taciturne,* encenada por Jouvet. Depois nada mais escreveu para o teatro.

François Mauriac mesmo em suas peças continua sendo romancista, sendo seu principal objetivo o conflito psicológico, tendo alcançado algum sucesso com *Asmodée, Les Mal-Aimés* e *Passage du Malin.*

Henri Montherlant sente a necessidade de exprimir de maneira mais positiva aquilo que já vinha tentando transmitir através dos seus romances: uma maior exaltação dos sentimentos, um tom de voz mais elevado, um maior choque de situações e caracteres. Peças: *La Reine Morte, Fils du Personne, Fils des Autres, Un Incompris, Le Maître de Santiago, Malatesta,* etc.

Albert Camus reflete em seu teatro a preocupação filosófica de que é possuído, escrevendo de maneira sóbria e correta, desprezando os vôos da fantasia. Seus personagens colocam-se mais além das possibilidades humanas para serem portadores de ideais filosóficos e nisto se aparenta a Jean-Paul Sartre, o criador do moderno existencialismo ateu.

A França se tem distinguido por vários *metteurs-en-scène* de muita importância, por aquêles que são, afinal de contas, o traço de ligação entre o autor e o público, muitas vêzes dependendo dêles o sucesso ou o fracasso de uma peça.

Georges Pitoeff era russo de nascimento. Seu trabalho na cena francesa dividiu-se em lançar novos autores nacionais

de indiscutível mérito e revelar várias obras-primas da dramaturgia mundial. Com as peças de Lenormand, por exemplo, realizou espetáculos de uma plasticidade cênica poucas vêzes alcançada. Por outro lado, impôs ao público autores como Crommelinck e Cocteau, revelando ainda o teatro rico de experiências humanas de Tcheckov e o drama pirandelliano que trazia à arte teatral uma verdadeira revolução.

Charles Dullin começou como ator e diretor de cena de Jacques Copeau e depois, quando se separou do mestre, criou espetáculos ricos em substância artística, porém pouco prestigiados pelo público. Mas Dullin conseguiu impor-se nos meios teatrais, vencendo pela persistência e honestidade. É exemplo de dignidade no teatro. O testemunho de um crítico como Pierre Brisson dá-nos bem a idéia do que êle fazia: "Certas obras de primeiro plano se empobreciam sem dúvida, mas tôdas encontravam um calor, um sôpro, um contato com o público. Havia ali verdadeiramente um jôgo de convicção, uma felicidade de mascaradas cintilantes com bufões, alegria trabalhosa, fadigas adquiridas com bom humor. Era necessário em certas noites restabelecer a sorte do teatro, entregar-se de todo o coração, conseguir o sucesso. No fim do espetáculo, diante dos aplausos que marcavam o seu êxito, Dullin, esbaforido pelas danças, o rosto pálido, o nariz brilhante, não ocultava sua emoção".

Nessa mesma época apareceu uma espécie de barracão, sem nenhum luxo e, com poucas cadeiras, um palco quase improvisado, que tomou o nome de *La Chimère*. Era a criação de um jovem diretor até então desconhecido: Gaston Baty. Seu objetivo era escolher os jovens atôres e os autores de talento ainda não lançados por falta de oportunidade e acabar com o estrelismo, encarando a representação como obra de conjunto. Alcançou sucesso, abandonou a barraca e deu representações em várias salas, fixando-se depois no Teatro de Montparnasse, onde sua preocupação maior consistia na apresentação do espetáculo, relegando o texto a um lugar secundário. Depois, pretextando a incompreensão dos atôres, voltou-se exclusivamente para as representações de marionetes.

Louis Jouvet a princípio, como Dullin, foi colaborador de Copeau, mas terminou desligando-se do mestre, organizando o seu próprio grupo e instalando-se na Commédie des Champs-Elysées. Dirigiu sua atenção para os autores, certo de que o texto era a coisa mais importante do teatro, mas apesar disto suas inovações cênicas e o bom-gôsto de suas montagens eram bem cuidados. Estreou com *Monsieur Trouhadec Saisi Par la Dé-*

bauche, de Jules Romains, consolidando seu prestígio com outra peça do mesmo autor: *Knock.* O autor decisivo de sua carreira foi Jean Giraudoux. Lançando-o, revelou ao mundo um grande dramaturgo e projetou seu próprio nome, através de peças que vão desde *Siegfried* a *La Folle du Chaillot.* Jouvet era um ator e *metteur-en-scène* tìpicamente francês, interpretando os autores de sua pátria e consolidando o prestígio dêles em todo o mundo.

Jean-Louis Barrault foi discípulo de Dullin, tendo um início de carreira muito difícil. Seu sucesso começou a partir do momento em que fêz a pantomima baseada no romance de William Faulkner: *Enquanto Eu Agonizo.* Logo depois casou com a atriz Madeleine Renault e organizou companhia própria. Desde os clássicos aos modernos as suas encenações são bem a evidência da grandeza da arte dramática.

Jean Vilar é o responsável pelo Théatre National Populaire, representando para o povo as grandes obras do teatro francês e internacional, apresentando-se, também, periòdicamente, em Festivais, notadamente os de Avignon. Além de *metteur-en-scène* é teórico e ator, lutando pela simplicidade das encenações.

O teatro francês deve muito aos seus *metteurs-en-scène,* desde Firmin Gémier àqueles que asseguram sua continuidade: Jean Mercure, Darcante, André Barsacq, Raymond Rouleau, Georges Vitaly, Pierre Valde, Michel Vitold, Jacquemont, Hermantier, Jacques Fabbri.

CAPÍTULO 20

Alemanha: do naturalismo aos nossos dias. O Teatro de Meiningen, Hauptmann e a luta de classes. O expressionismo: Schnitzler, Kaiser e Wedekind. O teatro comunista de Toller. Brecht e o drama épico. Os processos cênicos de Max Reinhardt. Piscator e o teatro de massas.

O naturalismo alemão foi uma conseqüência do da França e se desenvolveu muito tarde, dividindo-se em dois grupos. O mais importante foi o dos *naturalistas conseqüentes,* que tinha à frente Holz e Gerhardt Hauptmann. Isto do ponto de vista da literatura em geral, porque no caso particular do teatro o fato mais importante a assinalar é a influência do Teatro de Meiningen.

Meiningen, uma pequena cidade, começou limitando suas experiências cênicas a ocasionais espetáculos representados no palácio do duque, o governador. Em 1831 foi construído um verdadeiro teatro para representações regulares. Seu primeiro diretor foi o poeta Bodenstadt, substituído pelo próprio Jorge II, em 1870, com a ajuda da atriz Helena Franz, com quem terminou casando. Helena Franz encarregava-se de ajudar diretamente os jovens atôres e cooperava na escolha do repertório, enquanto o duque tomava a si a direção artística do teatro, desenhava cenários e figurinos e ensaiava os atôres. Os ensaios decorriam numa cena pràticamente pronta para o espetáculo, com luzes, indumentária e cenários já preparados. Do elenco fazia

encarregando-se êle da parte financeira. Vale a pena salientar que o elenco era disciplinado e não havia estrelismo, tomando-se como norma a concepção de que uma peça dependia do conjunto.

Segundo Barnay, os espetáculos eram preparados com grande cuidado: "Prestava-se atenção à elevação e queda do tom, ao comportamento e à posição no palco de um personagem mudo qualquer, à inclinação de uma árvore ou de um arbusto que, do ponto de vista artístico, se achavam colocados indevidamente ou estavam iluminados de modo insuficiente. Liam-se para os atôres grandes conferências sôbre o humor e o estado de ânimo reinantes ou que deviam reinar em certas e determinadas cenas, sôbre o significado de tal ou qual palavra e desta maneira os ensaios se prolongavam até o infinito".

Em 1874 a companhia representou em Berlim o *Júlio César,* de Shakespeare, com um êxito fora do comum, lançando também um autor até então desconhecido: Bjorson, com a peça em um ato *Entre as Batalhas.* No ano seguinte voltou a Berlim, onde se demorou, dois meses, sendo a peça mais aplaudida a de Kleist, *A Batalha na Selva de Teutoburgo.* No mesmo ano visitou Viena e Budapeste, regressando a Berlim em 1876, com um repertório onde apareciam *Guilherme Tell,* de Schiller; *Kattchen de Heilbronn,* de Kleist; e *Os Pretendentes da Coroa,* de Ibsen. Em 1881, representou em Londres durante dois meses; em 1885, na Rússia; em 1888, na Bélgica; em 1889, nos países escandinavos; e em 1890 em Odessa. Durante dezessete anos, como visitantes, os atôres do Teatro de Meiningen deram mais ou menos três mil espetáculos. Deixou marcas profundas, nos países visitados, pela honestidade do repertório e pelo estilo de representar, revelando a tôda a Europa o papel fundamental dessa nova figura do teatro: o diretor. Na Alemanha sua influência foi definitiva, dando margem a que Adolf l'Arronge fundasse o *Teatro Alemão.*

Em 1889 vários intelectuais se reuniram num café, por iniciativa de Wolf e Harden, fundando uma associação teatral que tomou o nome de *O Palco Livre.* O presidente eleito foi Otto Brahm. Fundaram também uma revista com o mesmo nome, onde expuseram as idéias que os norteavam.

Diziam: "Abrimos e inauguramos um palco livre para a vida atual. No centro de nossas tendências há de encontrar-se a arte, a arte nova, que reflita a realidade e o ser dos tempos modernos".

objetiva que escapa ao que luta; mas da verdade individual, que surge livremente da mais profunda convicção interior e é expressa livremente; a verdade da mente emancipada e independente, que não quer ter piedade de nada, que não quer deixar nada na sombra, desde seu nascimento e por herança: a mentira, seja qual fôr a forma que adote. Não temos de prestar juramento a nenhuma forma e não queremos aferrolhar com cadeias e submeter ao jugo de regras o que se acha animado do movimento eterno e permanente: a vida e a arte. Nosso olhar dirige-se com maior atenção ao que virá, que era o de ontem, o que procura estrangular e afogar, de uma vez para sempre, e por meio de convencionalismos e regras, as infinitas possibilidades ocultas na humanidade".

E definiam o naturalismo: "A arte atual, onde manifesta mais intensamente as suas fôrças vitais, já deitou raízes no solo do naturalismo. Obedecendo ao progresso interior da época, precipitou-se para o conhecimento das fôrças naturais do ser mediante suas tendências indeclináveis e desapiedadas para a verdade, faz-nos ver o mundo tal qual é. Em estreita vinculação, em amizade e sociedade com o naturalismo, queremos percorrer juntos uma parte do caminho; no entanto, não haveremos de estranhar se num ponto qualquer que ainda não estamos em condições de determinar e prever, o caminho de repente dobrar para um lado se se descobrirem diante de nós novos aspectos na arte e na vida, que nos causem surprêsas".

O Palco Livre estreou a 29 de setembro de 1889, com *Espectros,* de Ibsen; apresentando em seguida obras de Bjorson e Strindberg. Sua maior experiência, porém, foi o lançamento de um jovem autor alemão que, a partir de então, tornou-se conhecido em todo o mundo: Gerhardt Hauptmann. A peça chamava-se *Antes da Madrugada* e provocou um verdadeiro protesto por parte do público.

Hauptmann nasceu na Silésia e foi o ponto mais alto do teatro naturalista alemão, surgindo com as suas peças no teatro o problema da luta de classes. Duas peças características desta tendência são: *A Festa da Paz* e *Os Solitários,* onde o meio é que determina a conduta dos personagens que agem no palco como na vida real.

Sua maior peça social é *Os Tecelões,* logo convertida em drama revolucionário e impedida de ser representada. Depois escreveu *A Capa do Pastor* e *Hannele,* com estas peças afastando-se do naturalismo para criar um teatro simbolista.

se orientou no sentido do teatro proletário, de que Hauptmann é exemplo. Por outro lado, em 1894, L'Arronge entregou a direção do *Teatro Alemão* a Otto Brahm, diretor do *Palco Livre* que, por sua vez, havia determinado o aparecimento da Sociedade Lítero-Dramática de Munich e da Sociedade Literária de Leipzig.

Esta última sociedade interessa particularmente porque foi nela que apareceu Wedekind, com a peça *O Espírito da Terra,* já de nítida tendência expressionista, favorecendo, ainda, as tendências ocultas do instinto sexual. Estas tendências são tratadas em cena com uma linguagem aparentemente confusa, própria do gênero, pois "o expressionismo é a arte de ver com os olhos do cérebro". Wedekind é, portanto, o primeiro a explorar na Alemanha esta tendência artística, iniciando o teatro do subconsciente, principalmente com a peça *O Despertar da Primavera.*

Otto Brahm, atuando à frente das duas organizações, provocou um afastamento cada vez maior do naturalismo, desviando-se para o impressionismo. Mas nem por isso deixavam de crescer as organizações que iam de encontro às aspirações proletárias.

Um exemplo disto é o Teatro Raimund, de Viena, fundado com a finalidade de atrair as massas. Outro exemplo é o Teatro Schiller, de Berlim. O resultado das duas tentativas foi um fracasso completo, principalmente por causa do preço das entradas que não estava ao alcance da bôlsa dos proletários.

De tôdas as tentativas a mais importante foi a de Bruno Wille, que fundou o *Teatro Livre Popular.* Êle mesmo disse: "A arte há de pertencer ao povo e não tem que ser privilégio de uma só parte da população, de uma só classe social". Estreou em outubro de 1890, mas não possuía uma sala própria, nem atôres próprios e só representava aos domingos. O repertório era constituído das peças: *As Colunas da Sociedade, A União dos Jovens, Um Inimigo do Povo, Casa de Bonecas* e *Espectros,* de Ibsen; *Antes da Madrugada,* de Hauptmann; *A Honra,* de Sudermann; *O Degêlo,* de Halbe; *O Inspetor,* de Gógol; e *O Destino Amargo,* de Pisemsky. O Teatro Livre Popular sofreu uma grande pressão por parte dos podêres policiais, que procuravam descobrir intenções políticas em suas representações, exercendo sôbre as peças a censura prévia. A coisa chegou ao auge quando o Partido Socialdemocrata conseguiu influir nas representações da entidade e Bruno Wille retirou-se para fundar *O Nôvo Palco Livre Alemão.*

Berlinense, dirigido por Barnay e o *Teatro Lessing,* fundado por Blumenthal. Êste último revelou o dramaturgo Hermann Sudermann, de grande popularidade, que explorou com sabedoria os efeitos teatrais.

Quanto aos atôres, um dos maiores da época foi Ernest Possart, que iniciou sua carreira em Munich no ano de 1864. Destacou-se principalmente com as excursões que projetaram sua fama além das fronteiras alemãs, tendo sido também diretor e um dos fundadores do *Teatro Alemão.*

Natkowsky, integrado na corrente do realismo psicológico, representava com a declamação empolada que se contrapunha à fala natural. Estudava um personagem de tal modo que dêle se dizia: "Em suas interpretações ia sempre do interior para o exterior".

Reicher renunciou à maneira tradicional de tratar um papel: "Não queremos ser obrigados por mais tempo a interpretar o papel dado desta maneira e não de outra, sòmente pela razão de que o grande X haveria criado o papel assim. Queremos olhar de maneira independente para a natureza e dela escolher o que se nos apresenta diante dos olhos. Não queremos fazer por mais tempo cenas de efeito, mas desejamos criar caracteres íntegros... Sempre e tôdas as vêzes queremos ser humanos, sòmente homens que, mediante uma linguagem simples e sons naturais da linguagem humana, transmitem as vivências de personagens representados, sem considerar se isto permite à nossa voz que soe bem ou mal, se o gesto tem graça e se êste ou outro é adequado para êste ou aquêle papel".

Moissi é considerado o maior ator alemão de antes da Primeira Grande Guerra. Êle procurava mostrar o homem do momento, torturado pelas dúvidas, pelas vacilações. Era muito natural e simples no palco, manifestando uma verdadeira aversão pela maquilagem e modernizando os papéis que encarnava, até o próprio Hamlet.

Ernest Toller é o único grande autor do movimento proletário na Alemanha. Comunista, tôda a sua obra se dirige no sentido desta ideologia. Seu primeiro drama intitula-se *Transformação.* Toma parte no movimento revolucionário de Munich, escapa de ser fuzilado e passa vários anos na prisão.

Assim êle explica a sua obra: "O poeta não é um escritor por encargo. O poeta deve escrever ou não escrever nada. E cada obra de um escritor deve produzir um efeito "agitador",

contanto que por efeito agitador se compreenda o despertar humano".

Na prisão escreveu sua segunda peça: *O Homem Massa* e depois *Os Destruidores de Máquinas*. Sua melhor obra, no entanto, é *Hieckman*, chegando alguns críticos a considerá-la como a maior tragédia moderna.

O maior representante do expressionismo foi Georg Kaiser. Guillermo de Torre diz a seu respeito: "Kaiser é essencialmente um homem de teatro, tôda sua extensa produção — escreveu mais de quarenta obras — é cênica e êle é considerado o dramaturgo por excelência da estética expressionista. Adquire figura de precursor, junto com Wedekind e Karl Sternheim, se bem que o autor de *O Despertar da Primavera* esteja hoje mais distante e o principado de Kaiser seja compartilhado ùnicamente com o último. A tal ponto que se escreveu em certa ocasião: "Na Alemanha tudo o que não é Georg Kaiser é Karl Sternheim". Pelo seu exemplo surgiram depois: Hasenclever, Bronnen, Toller, Brecht, Bruckner. Porém ainda sendo mais antiga, sua obra, da mesma maneira que a dos últimos, revelou-se e afirmou-se plenamente entre 1918 e 1930. "Eu começo — escreveu Georg Kaiser — onde acaba Rimbaud". — Palavras que revelam não sòmente a sua origem poética mas o seu espírito de evasão. "Je cherche? Non, je m'évade", havia escrito o poeta de *Saison en Enfer*, certificando sua fuga dos espaços reais. Assim mesmo, outra característica rimbaudiana, a gratuidade dos atos — tão explorada pelo primeiro André Gide — afirma-se e toma corporeidade em muitos personagens dos dramas kaiserianos".

Kaiser situa-se ao lado de reformadores como Pirandello, Lenormand, Crommelynck e Shaw. "... deu ao expressionismo uma espécie de cadência, um ritmo, ao mesmo tempo que o desprêzo da psicologia e da verossimilhança, o gôsto pela ação gratuita e fortuita que traduz o irracional, o caos da vida e uma côr poética que falta a Wedekin e a Sternheim e que difere da poesia de Strindberg. *Gás* foi produzida em 1918 e faz parte de uma trilogia com outras peças: *Coral e Inferno, Caminho e Terra*. O diálogo é vivo, ágil, nervoso. Os personagens externam seus pensamentos com palavras que não estamos acostumados a ouvir e agem de uma maneira que não é maneira comum de agir. Não esqueçamos, porém, que *Gás* é um dos pilares do teatro expressionista e o expressionismo é, segundo Bohr, a arte que vê com os olhos do cérebro. Ao leitor menos prevenido tôdas as incoerências da peça poderão chocar e êsse

mesmo leitor poderá considerá-la sem lógica, sem encadeamento, sem unidade. Ilusão aparente, porque a lógica do espírito pode prescindir da explicação corriqueira numa peça expressionista. "Uma radiografia — disse Rice — não apresenta semelhança exterior com um objeto, mas revela a estrutura interior dêste objeto como nenhuma fotografia poderia fazê-lo".

Ferdinand Bruckner produziu duas peças de grande intensidade dramática: *O Mal da Juventude* e *As Raças*. Ambas são de caráter social e de marca política.

Bertold Brecht é considerado um dos pontos altos do teatro contemporâneo. Seu teatro possui uma originalidade indiscutível, levando-se em conta ao mesmo tempo seu valor social e teatral. Êle procura o sentido épico universal e acha que é essencial que desapareça a ilusão cênica, considerada como pertencendo ao teatro tradicional. Esforça-se para que seu teatro, pela fôrça poética, suscite por parte do espectador a crítica do acontecimento pôsto em cena. O sucesso mais característico do teatro alemão nos anos que precederam o hitlerismo foi precisamente a *Ópera de Quatro Vinténs*. Com esta peça Brecht marca sua oposição ao que se chama de teatro "literário". De maneira geral êle procurou, do modo mais completo, uma forma dramática acessível a todos e continuando suas experiências cênicas expôs suas teorias concernentes a um nôvo realismo narrativo, já adotado como o teatro concreto.

Walter Hasenclever faz parte da geração desesperada pela perda da guerra de 1914. É do grupo dos jovens que se opõem desesperadamente aos velhos que os impedem de atingir uma vida melhor. Sua melhor peça é *O Filho*, composição delirante onde surgem fantasmas.

Hugo von Hoffsmansthal é o representante do neo-realismo, com uma linguagem rica de beleza. Sua dramática vai de preferência para os temas católicos medievais, com os quais Reinhardt realizou espetáculos inesquecíveis. Sua peça mais célebre é *Jederman*, adaptação de um mistério medieval inglês.

Firndrich Dürrenmatt é suíço de língua alemã, divulgado pelos franceses em 1957 com *A Visita da Velha Senhora*. Suas peças, de um modo geral, mostram a fôrça do dinheiro e a degradação moral a que êle conduz. Seus personagens têm uma dimensão que os afasta de nós, numa distância de crítica mas numa distância de moral, do plano social passando para o metafísico. Dürrenmatt condena não apenas o mal social mas o mal em si mesmo. Escreveu *Frank V, Ópera Dum Banco Privado, Romulus, o Grande* e *Os Físicos*.

Max Frisch também é suíço de língua alemã, com duas peças muito disputadas: *Biedermann e os Incendiários,* parábola dramática, e *Andorra,* onde êle denuncia o racismo, a propaganda, o militarismo, o nacionalismo, a hipocrisia e a "boa consciência".

Peter Weiss teve muita experiência como ficcionista e diretor de filmes de vanguarda. Sua primeira peça, escrita em 1964, constituiu-se num sucesso internacional. *Perseguição e Assassinato de Marat Tal Como Foi Representada no Hospital de Charenton Sob a Direção do Marquês de Sade.* A segunda, *A Investigação,* mereceu uma montagem de Piscator.

Uma das personalidades mais fascinantes do mundo teatral alemão e um dos maiores diretores do teatro foi Max Reinhardt. "... é um homem de ação, um artista prático, eis aí a diferença existente entre êle e os demais *régisseurs* criadores de novas teorias e escolas de arte cênica. Êle não propagava novas idéias nem defendia conceitos próprios que poderiam despertar o intelecto e acender o entusiasmo abrindo novos campos de especulação espiritual aos artistas. Sendo, pois, um mestre dos processos, o realizador prático das descobertas alheias, seu valor só pode discutir-se de um ponto de vista artístico imediato, quer dizer, tratando de analisar até que ponto estavam bem conseguidas suas criações cênicas, assim como os meios aos quais recorria para conseguir que sua obra constituísse um êxito. Êste trabalho está dificultado por uma disparidade enorme entre as referências sôbre a sua atuação, entre as opiniões dos "críticos" profissionais da imprensa popular e as dos que entendem, dominam e sentem efetivamente a matéria. Enquanto os primeiros aparecem exaltando-se diante de Reinhardt a quem tecem ilimitados elogios, dificilmente os últimos nos permitem achar em suas referências opiniões satisfatórias do ponto de vista artístico. A discrepância entre a "crítica" de publicidade e a verdadeira crítica é tão grande que nos vemos obrigados a recorrer mais a citações e descrições que a raciocínios, evitando dêste modo tôda suspeita possível de parcialidade, já que seu nome é um dos mais conhecidos do público teatral (Galina Tolmacheva)".

Reinhardt iniciou sua carreira como amador, incorporando-se ao elenco de Otto Braham e especializando-se em papéis característicos. Quando o simbolismo ameaçava desbancar os processos naturalistas surgiu como diretor, fundou o seu próprio grupo e passou a representar numa sala modesta, iniciando-se pela sátira. Em 1902 abandonou o repertório cômico e transformou a humilde sala num teatro de quatrocentas localidades,

tendo a organização recebido o nome de *Pequeno Teatro,* projetando-se logo com a *Electra* de Hoffmansthal. Em 1903 inaugura uma outra sala, *O Nôvo Teatro,* estreando com *Pelléas et Mélisande,* de Maeterlinck. Sua maior aquisição dessa época foi a do ator Moissi e dentro de pouco tempo êle tinha um dos melhores elencos da Alemanha. Até 1905 conservou os dois teatros, lutando desesperadamente contra os financiadores de sua emprêsa, até que com o lançamento de *Sonho de Uma Noite de Verão,* de Shakespeare, conseguiu impor-se definitivamente como o maior homem de teatro de sua pátria. Nessa peça lançou várias inovações: novas côres e novos movimentos, palco giratório e o perfume das flôres sentido pelos espectadores.

Esta encenação lhe valeu um contrato com o *Teatro Alemão* que terminou sendo adquirido por êle e transformado no *Teatro de Câmara.* Possuía trezentas localidades e apenas alguns degraus separando a sala do palco para conseguir a fusão entre atôres e espectadores. O nôvo teatro estreou com *Espectros,* de Ibsen, espantando o público pela ausência de cúpula do ponto.

Mas Reinhardt não descansou. Voltou as vistas para o circo e lançou *Édipo,* de Sófocles, numa adaptação de Hoffmansthal. O espetáculo revelou-se de tal maneira impressionante que Reinhardt levou-o em excursão por todo o mundo, com o maior sucesso. De volta, montou da mesma maneira mais duas obras gregas: *Orestes,* de Ésquilo e *As Troianas,* de Eurípedes.

O fracasso foi total, mas êle não desanimou e continuou a impor o seu teatro. Vários elencos seus viviam constantemente em viagem, representando simultâneamente em várias cidades da Alemanha e do estrangeiro. O resultado disso foi que o rendimento artístico dos espetáculos começou a ser cada vez menor. Sua avidez pelo dinheiro chegou ao ponto de emprestar seu nome a espetáculos de revistas, êle mesmo explorando todos os gêneros teatrais.

Nesta altura iniciou a construção de um nôvo teatro, *O Teatro dos Cinco Mil,* cujo fracasso foi enorme. A Primeira Grande Guerra acabou de dar o tiro de misericórdia em suas realizações. Depois do conflito tentou rearticular o movimento. Na Áustria, depois de várias tentativas, dá espetáculos no Palácio Imperial, mas isto não o satisfaz. Saiu então pelo mundo a fora dando espetáculos nas praças públicas e nas igrejas. Daí surgiu um memorável espetáculo: *O Milagre,* de Vollmoeller, representado no Century Theatre, de Nova York, com mais de setecentos atôres.

De volta a Berlim conseguiu lançar uma nova casa de espetáculos: *A Comédia,* adquirindo uma certa estabilidade, até o advento do nazismo e por ser judeu foi obrigado a abandonar o país. Dirigiu-se a Hollywood, onde dirigiu, no cinema, *Sonho de Uma Noite de Verão,* montando outros espetáculos sem importância e ensinando cinema aos jovens.

Georg Fuchs é importante como autor de um livro — *A Revolução no Teatro* — e como diretor, tendo trazido novas idéias ao teatro. Exerceu sua atividade em Munich, no *Teatro dos Artistas,* teatro êsse que surgiu como um protesto dos pintores ao convencional teatro de três paredes. Construído por Max Luttman, trazia algumas inovações, entre elas a não separação da sala do palco, ligando assim o público aos atôres.

Erwin Piscator foi o primeiro a fundir o cinema ao teatro para as cenas de massa. É também responsável pelo aproveitamento das idéias políticas no teatro, criando e dirigindo o *Teatro Político,* para veículo das idéias comunistas, o que lhe valeu o exílio quando Hitler assumiu o poder. Foi para os Estados Unidos. Em Nova York dirige a *Dramatic Workshop,* cujos ensinamentos são postos em prática no *Rooftop Theatre,* uma tentativa de realizar o Teatro do Povo de Romain Roland.

O suíço Adolfo Appia tornou-se conhecido com o livro *Música e Encenação.* Êle acredita que "em tôda obra de arte deve reinar a harmonia entre a concepção da obra e sua realização. Na pintura, na escultura e na poesia esta harmonia existe por si, mas tal coisa não contece com o drama. O autor dramático não pode dar forma por si mesmo à sua obra. Sua concepção deve ser transferida a outros, primeiro para adquirir uma forma dramática e depois para comunicar-se com o público. Como esta segunda transformação não pode ser levada a efeito pelo autor mesmo, apresenta-se o problema da encenação que vem a ser o processo por meio do qual a concepção dramática se torna visível aos espectadores. Para incorporar-se ao drama a encenação deve sair da própria idéia criadora, uma vez que tende a dar-nos uma ilusão cênica. Dela é preciso exigir, não que nos engane à custa da verdade, mas que nos penetre tão profundamente que chegue a parecer-nos nossa. Para Appia o êrro dos teatros atuais consiste em querer criar a ilusão cênica por meio de objetos inanimados, quando a verdade é que aquela se deriva da presença corporal do ator. Vamos ao teatro ver uma ação dramática: é pois a presença dos personagens que motiva esta ação; sem personagens não há ação. Assim, pois, tanto na ópera como na peça falada, o ator é o fator essen-

cial da encenação: é a êle a quem vimos ver e dêle esperamos a emoção que procuramos. Trata-se, por conseqüência, de fundar a encenação sôbre a presença do ator e por conseguinte de livrá-lo de tudo aquilo que possa estar em contradição com êle. As duas condições primordiais da presença artística do corpo humano na cena serão: a luz que faça ressaltar sua plasticidade e uma conformação especial do cenário que destaque suas atitudes e movimentos. A luz é o apoio do cenógrafo. Será pois pela pintura e pela iluminação que se chegará a transformar a encenação convencional, hoje no apogeu, e se realizarão as novas concepções dramáticas".

Depois da Segunda Guerra Mundial o teatro alemão se recompõe, principalmente graças a dois encenadores: Gustav Grundgens, em Dusseldorf; e Heinz Hilpert, antigo colaborador de Max Reinhardt, dirigindo o teatro de Goettingen.

CAPÍTULO 21

O teatro na Inglaterra. Bernard Shaw. Os autores: de John Galsworthy a John Osborne. A arte cênica: de Henry Irving a Laurence Olivier. Gordon Craig e a teoria do teatro.

A situação do teatro inglês no século XIX era de um profundo marasmo e foi sòmente no fim do século que começou a agitar-se, libertando-se pouco a pouco da influência do drama francês. Êsse trabalho de libertação foi devido principalmente a dois dramaturgos: Robertson e Pinero. O esfôrço dos dois tornou-se uma realidade maior com as peças de Henry Jones, que praticou um drama realista, apresentando os costumes da sociedade.

Por outro lado, os dramas de Ibsen não tardaram a exercer uma enorme influência sôbre todos os jovens dramaturgos que iam surgindo. O ponto culminante desta influência ibsenista aconteceu com a representação de *Espectros* pelo Teatro Independente.

Esta representação deu margem a que o então crítico George Bernard Shaw tecesse elogios desmedidos à técnica, aos processos e às idéias do norueguês. Empolgado pelo ibsenismo e tendo à mão o Teatro Independente, Shaw sentiu-se atraído pelo teatro como meio de difundir as suas idéias sociais. Escreveu então várias comédias, mas uma delas destacou-se logo: *A Profissão da Senhora Warren.*

No prefácio a esta peça êle diz: "Foi, pois, Ibsen a pedra angular da nova emprêsa. Em 1889 deu-se o primeiro golpe afetivo, representando-se *Casa de Bonecas,* por Mr. Carles Charrington e Miss Janet Achurch. Enquanto êstes dois artistas deram a volta ao mundo representando a dita obra, que fêz época, Mr. Grein, em Londres, continuou a campanha em seu Teatro Independente. Êste assentou o pé, representando *Os Espectros,* de Ibsen; mas, por outro lado, seus esforços por encontrar obras-primas inglêsas, ainda não representadas, resultaram completamente estéreis, ao ponto de em 1892 não se haver encontrado nenhuma. Diante destas circunstâncias, tão humilhantes para o prestígio nacional, propus a Mr. Grein que anunciasse ufano uma obra escrita por mim".

E a propósito da peça: "Imediatamete pus de lado a minha comédia e voltando ao filão atacado em *Casa de Viúvos,* escrevi uma terceira obra, ou seja *A Profissão da Senhora Warren,* sôbre um assunto social de tremenda fôrça. Esta fôrça se justifica a si mesma, apesar da inexperiência do autor dramático. A obra era exatamente a que o Teatro Independente podia desejar e algo mais como veremos. Mas ao chegar aqui tropecei com o obstáculo que torna intolerável a condição de autor dramático na Inglaterra, ao menos para os escritores acostumados à liberdade de imprensa. Refiro-me à Censura".

As peças de Shaw atingiram em cheio a sociedade inglêsa, pela descoberta de vícios e desajustamentos sociais. Levantaram-se ondas cada vez maiores de aplausos e indignação e embora Shaw depois desviasse o sentido das suas peças do social para outros rumos, um nôvo sôpro atingia o organismo do teatro inglês. A arte dramática começou a projetar-se para além das fronteiras dêsse país e de peça em peça Shaw impunha-se, impondo a sua técnica e os seus processos, preferindo o riso às lágrimas.

"Mas aí êle topou com uma dificuldade, porque o humor dos seus diálogos dificilmente atingia uma maior camada de público. Mas é um dramaturgo inteligente e paradoxal e um fino observador. No drama o atrai, antes de qualquer outra coisa, o problema e a solução filosófica que êste requer. Daí a singularidade no caráter de seus dramas, nos quais a ação é relegada a segundo plano, substituída pela discussão viva e aguda, cheia de bruscas saídas satíricas. Contudo, a sátira de Shaw, sumamente cortante no princípio de sua atividade de dramaturgo, suaviza-se gradualmente e seus paradoxos, que serviam para

desmascarar a atualidade e a realidade burguesa, transformam-se paulatinamente num jôgo e num malabarismo de palavras."

É um dos dramaturgos mais fecundos e de maior fama no mundo do teatro. Tornou-se conhecido no mundo inteiro, inclusive também pelo seu espírito irreverente de crítica mordaz a instituições e pessoas. Peças: *Non Olet, Fascinação. A Profissão da Senhora Warren, Heróis, Luta de Sexos, Os Documendos de Napoleão, Homem e Super-Homem. O Discípulo do Diabo, César e Cleópatra, A Conversão do Capitão Brassbound, O Dilema do Médico, Chegando a Casar-se, O Compromisso do Blanco Posnet, No Princípio, O Evangelho dos Irmãos Barnabas, A Coisa Sucede, Tragédia de Um Cavalheiro Entrado em Anos, Até Onde Alcança o Pensamento, A Casa das Penas, A Grande Catarina, A Cruz da Vitória de O'Flaherty, Major Bárbara, O Inca de Jerusalém, Augusto Faz o Seu, Ana Janska, Casamento Desigual, A Dama Morena dos Sonetos, Cândida, A Primeira Obra de Fanny, A Outra Ilha de John Bull, Seu Espôso, Androcles e o Leão, O Carro das Maçãs, Pigmalião, Santa Joana.*

John Galsworthy é conhecido mundialmente como romancista. Praticando um teatro onde o realismo e o naturalismo se confundem, suas peças sociais possuem o "espírito da sociedade". Sua ação é rígida e chega a tornar sua obra dramática árida para um público desejoso apenas do anedótico.

Diz Alfredo de la Guardia: "Novelista e dramaturgo põem-se a serviço do homem de pensamento, de um pensamento equilibrado, desdenhoso de todos os extremos, seguro de uma evolução lenta e permanente que é a entranha mesma da filosofia e da sociedade britânicas. Galsworthy é, portanto, um conservador progressista. Nem saltos no vazio nem experiências perigosas. Uma marcha bem pausada, um exame frio dos problemas e de suas possíveis soluções, um entendimento seguro, uma conciliação do velho com o nôvo, para conservar o que mereça ser conservado, modificando-o de acôrdo com as exigências de uma evolução necessária e inevitável. A arte literária e dramática de John Galsworthy estêve a serviço desta concepção do mundo social e da individualidade humana".

Do ponto de vista técnico em suas peças a intriga segue uma linha única e os personagens falam uma língua comum, sem rebuscamentos. E foi com êle que, pela primeira vez na Inglaterra, apareceu a idéia de um teatro coletivo, de massa, numa peça como *A Greve*. Outras peças suas: *A Caixa de Prata, O Maior da Tribo, A Multidão, Joy.*

A reação que se apresentou na Inglaterra contra o realismo, através do esteticismo, teve um representante máximo: Oscar Wilde. Romancista, contista, poeta, dramaturgo, foi um dos escritores de vida mais aventurosa dos tempos contemporâneos. Acusado e prêso como pederasta, brilhante, homem de sociedade, seus ditos e frases corriam de bôca em bôca. A peça mais característica de sua tendência literária é *Salomé* e as do espírito de sociedade, várias, onde os tipos da alta roda são postos em relêvo através de um diálogo polido, cheio de paradoxos: *O Leque de Lady Windermere, Uma Mulher Sem Importância, A Importância de Ser Prudente, O Marido Ideal.*

Granville Barker foi, sobretudo, um erudito em Shakespeare, interpretando e dirigindo as obras do maior poeta dramático da história do teatro. Como dramaturgo fêz crítica social em peças como *O Casamento de Ann Leete, A Casa Mandrás, A Herança Voysey* e *Desperdício.* Nas peças de Barker adverte-se, com amargura, como a sociedade sacrifica seus valôres maiores e mais puros pela indiferença diante do talento, a educação infantil e a função maternal.

Arnold Bennett foi sobretudo um romancista copioso. Como dramaturgo produziu algumas comédias onde à pintura dos costumes e ao rasgo psicológico une-se a intenção didática. Suas melhores peças são: *A Grande Aventura* e *Milestones.*

Clemence Dane é romancista e tem uma peça representada em todo o mundo: *Uma Lei de Divórcio.*

Somerset Maugham é talvez o romancista inglês mais lido e conhecido em todo o mundo, porém mais ou menos ignorado como autor dramático. Mas já teve sua época. Suas peças estão divididas em cinco categorias: as agradáveis, as intermediárias, as desagradáveis, as exóticas e as sociais.

Noel Coward é um comediógrafo de fama internacional e suas peças são mais ou menos frívolas, não faltando uma boa dose de cinismo. É geralmente encarado como o dramaturgo dos males da guerra, que êle analisou com muita agudeza. Várias de suas peças têm constituído os maiores sucessos do palco inglês: *The Vorter, Blithe Spirit, Fallen Angels, Private Lives.*

J. B. Priestley reveste seus assuntos de uma grande originalidade, criando quase sempre uma atmosfera de *suspense,* onde o espectador vai encontrar estados de alma e situações fora do comum. É dono de uma grande técnica e é também um escritor vigoroso para quem o destino do homem possui a maior importância. Peça: *Êles Vieram Para Uma Cidade, Música na Noite,*

Esquina Perigosa, Está Lá Fora Um Inspetor, O Tempo e os Conways, etc.

Aldous Huxley não conseguiu, no drama, alcançar a mesma altura que alcançou no romance e no ensaio. Sua peça mais característica é *O Sorriso da Gioconda.*

R. C. Sheriff produziu uma peça, a princípio apresentada na intimidade, que alcançou, posteriormente, um sucesso enorme: *Fim de Jornada.*

Sutton Vane tem também uma peça muito conhecida: *Outward Bound.*

John Osborne tem sido muito comentado. Surgiu como uma nova fôrça, caracterizando-se o seu teatro não sòmente pelo tom poético, mas no plano humano como a revolta do homem moderno.

Terence Rattigan se caracteriza sobretudo pela exploração dos conflitos íntimos e sua peça de maior evidência é *O Profundo Mar Azul.*

Norman Frederick Simpson filia-se ao teatro do absurdo. Sua primeira obra teatral foi *A Resounding Tinkle,* vencedora num concurso instituído pelo *Observer.* Outras peças: *The Hols, One Way Pendulum* e *The Cresta Run.*

Shelagh Delaney aos dezessete anos de idade escreveu sua primeira peça que se constituiu num grande sucesso: *A Taste of Honey.* Depois de *The Lion in Love* abandonou o teatro.

Charles Chilton projetou-se com *Oh, Que Delícia de Guerra,* contando com ironia a Primeira Grande Guerra, comparando a propaganda oficial com a realidade dos fatos em todos os setores da vida e dos grupos sociais de ambos os lados.

Ann Jellicoe estudou na *Central School of Speech and Drama,* de onde se tornou diretora. Sua primeira peça — *The Sport of My Mad Mother* — é de 1956. Outras peças: *The Knuck* e *Shelley.*

Harold Pinter está ligado ao teatro do absurdo. Desde a sua adolescência escreveu poemas para revistas literárias. Cursou arte dramática na *Royal Academy* e na *Central School of Speech and Drama.* Adotando o pseudônimo de David Baron ingressou no teatro na companhia de repertório shakespeariano, viajando pela Irlanda e províncias. Depois de tentar o romance começa a escrever para o teatro. Peças: *The Room, The Birthday, The Caretaker, The Dumb Walter, A Slight Ache, A Night Out, The Dwarfs, The Collection, The Lover, The Tea Party, The Homecoming.*

Os últimos anos do século XIX, na Inglaterra, foram dominados por um ator de grande projeção: Henry Irving, que tendo nascido em 1838 faleceu em 1905. Foi o primeiro a receber um título de nobreza pelas suas qualidades profissionais. Surgiu em vários palcos da província em 1856, mas sòmente em 1866 começou a representar em Londres. Em 1870 alcançou o primeiro grande êxito que lhe valeu um convite para o Teatro Liceu, aí estreando numa adaptação da novela de Dickens, *Clube de Pickwick;* mas foi no melodrama *Os Sinos* que se projetou de maneira decisiva. Estudou com afinco o repertório shakespeariano e apareceu no *Hamlet,* que confirmou sua celebridade, tornando-se conhecido como o maior ator trágico da Inglaterra.

A êle aliou-se uma atriz de grande importância: Ellen Terry (1848-1928), que iniciou sua carreira teatral aos oito anos, no elenco de outro grande ator: Charles Kean. Foi interpretando Pórcia em *O Mercador de Veneza* que Ellen Terry projetou-se, tornando-se a principal figura feminina do Teatro Liceu. Exerceu uma influência muito grande sôbre várias atrizes e tornou-se o ídolo das platéias. A dupla Irving-Terry só muito raramente representou peças modernas, especializando-se no repertório shakespeariano.

A maior afirmação histriônica na Inglaterra, atualmente, ainda é Laurence Olivier, responsável pelo lançamento de peças modernas, tendo revelado Tchekov aos inglêses e aprofundando-se no repertório shakespeariano. Além de excelente ator qualifica-se como um dos grandes encenadores daquele país. Ao seu lado podem figurar, como atôres de grande fôrça, John Gieguld e Ralph Richardson, além de Michael Redgrave.

Edward Gordon Craig era filho da atriz Ellen Terry, considerado como um dos maiores teóricos do teatro. Iniciou sua carreira como ator, sob a direção de Irving, mas abandonou-a para estudar pintura e arquitetura. Desgostoso com os processos usados na cena dirigiu tôda a sua atividade no sentido de transformar o teatro, principalmente no que se referia aos cenários. Sua primeira experiência foi com a peça de Ibsen, *Os Guerreiros de Heligoland.* Após várias tentativas com Otto Brahm e Max Reinhardt, com os quais não conseguiu trabalhar por divergência de idéias, seguiu para a Itália e lá criou um teatro experimental para dar vazão às suas teorias expostas no livro *A Arte Teatral.*

Operou uma verdadeira renovação da *mise-en-scène,* utilizando praticáveis e efeitos de luz. Êle dizia que a única von-

tade real e potente no palco seria a do diretor. "Êstes (os atôres), respondendo à inclinação de Craig para a revelação dos problemas filosóficos gerais, por meio do material dramático, são monumentais e abstratos. E quanto à solução de espaço cênico êle recorre a modalidades arquitetônicas. Desmembra o palco mediante escadas, planos em nível diferente e colunas, cujo ritmo geral corresponde àquele ritmo interior que o artista tenha encontrado subjetivamente no drama a apresentar. Tal formação teria que transportar o espectador para o mundo da imaginação que se abre diante do pintor e o espetáculo teria que abstraí-lo da vida real por todos os meios".

Graham Greene, um dos romancistas inglêses mais importantes dos dias atuais, tornou-se conhecido no mundo do teatro com a peça *The Living-Room,* lançando depois *The Potting Shed* e *The Complaisant Lover.*

Outro poeta inglês, também católico como Greene, é T. S. Eliot, que pode ser comparado a Claudel e a Henri Ghéon, sendo seu teatro grandioso pelo assunto e pelo alto espírito que o preside. "Pode-se ter a certeza de que abordando o teatro de T. S. Eliot pense que se dirige ao público do seu tempo. No entanto, não é nem para o seduzir nem para traçar-lhe soluções estabelecidas. Ainda menos para lhe mostrar um espelho. As correspondências não se estabelecem senão à maneira dos símbolos baudelairianos. Elas se destacam silenciosamente, ou numa visão inesperada, segundo sejam ou não tocadas pela graça". Peças: *Assassinato na Catedral, Cock-Tail Party, Reunião em Família, O Secretário Particular, O Velho Estadista.*

Christopher Fry nasceu em 1907. Foi diretor e ator de Shakespeare, de Shaw e Wilde. Estreou como dramaturgo em 1938 com uma obra lírica cheia de humor: *The Tower.* Fry esforça-se por criar uma espécie de comédia poética que valeria sobretudo pelo jôgo da linguagem e que segundo sua expressão seria "uma evasão não da verdade, mas do desespêro". Outras peças: *Thor, With Angels, Venus Observed, The First-Born, The Lady's Nort For Burning, A Sleep of Prisonners.*

O teatro irlandês tem uma fisionomia própria, onde os assuntos estão marcados pela atmosfera da ilha. Os dramaturgos dêsse "drama específico" são inconfundìvelmente irlandeses, sem que por isto deixem de ser universais. A renovação foi iniciada pelo poeta William Butler Yeats, que, se unindo à escritora Lady Gregory, procurou criar um drama de marcas essencialmente nacionais. O primeiro passo dado foi a fundação do Teatro

Literário Irlandês, mas tarde transformado no Theatre Abbey. Foi aí que Yeats lançou as suas estranhas peças: *O País do Desejo do Coração* e *O Relógio de Areia.* Muitos críticos consideram esta última peça o melhor mistério dramático à maneira medieval escrito na época moderna. As peças de Lady Gregory, geralmente em um ato, referem-se principalmente à dramatização de contos populares. São argumentos folclóricos, uma espécie de vaudeville intelectual, de que é exemplo *Spreading the News.*

John Millington Synge é talvez o mais vigoroso dramaturgo irlandês. Suas peças impregnam-se da linguagem e dos costumes da sua terra. Sua fôrça dramática coloca-o ao lado dos melhores autores do teatro mundial. Sua preocupação sempre foi conservar as marcas da Irlanda, não se afastando do espírito da terra. Peças: *Riders to Sea, In the Shadow of the Glen, The Well of the Saints, The Tinker Wedding, Deirdre of the Sorrows.* A mais famosa é *The Palyboy of the Western World.*

Outro dramaturgo irlandês é o contista Lord Dunsany, que também fêz parte do movimento de renovação do teatro daquele país. Escreveu: *A Porta Resplandescente* e *O Rei Argimenes e o Guerreiro Desconhecido.* Sua tendência era para o simbolismo.

Saint John Ervine é responsável por uma peça famosa em todos os teatros do mundo: *John Ferguson.*

Paul Vincent Carroll é um lírico e escreveu *Shadow and Substance* e *The White Steed.*

Um dramaturgo importante é Sean O'Casey, que produziu peças como *The Plogh and the Stars, Juno and Paycock, The Silver Tassies, Within the Gates, Red Roses for Me, Purple Dust, The Star Turns Red.* Alistando-se no Partido Comunista começou a produzir peças dirigidas.

Samuel Beckett nasceu em Dublin. Alguns dos seus trabalhos e peças foram escritos originàriamente em francês. É um dos adeptos do teatro do absurdo, colocado entre os mais importantes. Filho de pais protestantes cursou os melhores colégios e escolas tradicionais da Irlanda e da Inglaterra, terminando em Paris. Uma das suas primeiras amizades foi James Joyce, quando começou a escrever ensaios e poemas. Escreveu também romances mas foi o teatro que o tornou um nome internacional. Sua primeira peça foi *Eleutheria,* vindo em seguida *Esperando Godot* e *Fim de Partida,* escritas em francês, expri-

mindo o trágico da condição humana. Escreveu ainda: *Acte Sans Parole, La Dernière Bande, Tout Ceux Qui Tombent, Cendres, Jours Heureux.*

Brenda Behan, também jornalista e romancista. Sua primeira peça chamou-se *The Quare Fellow,* porém a mais importante é *The Hostage.*

CAPÍTULO 22

O Teatro na Itália: Giacosa e a comédia nacional. O drama social de Giovanni Verga e o verismo de Roberto Bracco. D'Annunzio. Os espetáculos de Bragaglia. A revolução de Pirandello. Hugo Betti e os novos autores.

Em 1870, por ocasião da unificação da Itália, o teatro estava dividido em duas correntes: a daqueles que tomavam emprestados a outros países os temas de suas peças e a dos que desenvolviam os seus assuntos próprios e os seus personagens peculiares.

O movimento de rebeldia foi iniciado por Giacosa, que se bateu contra os assuntos e as influências estrangeiras, lutando por uma comédia nacional, de essência romântica, onde os costumes e a língua deviam exercer papéis importantes. Mas não pôde resistir à propagação cada vez maior do realismo, cuja corrente tornou-se bastante forte para dar nascimento ao verismo.

"Na segunda metade do século XIX, que viu triunfar o realismo também na Itália, efetua-se felizmente, no teatro, o acôrdo dos três elementos (desempenho, encenação e repertório) que se observa em todos os grandes períodos cênicos; contudo, o interêsse mais vivo do público, objeto de discussões e de análises jornalísticas, foi despertado pelas obras, a ponto de se formar pouco a pouco a convicção de que ùnicamente no repertório reside a vida e a fôrça do teatro declamado. Êste interêsse, ex-

plicável, teve decerto origem na capacidade de desenvolvimento que todos sentiam no nôvo gênero de drama e cuja nascença fôra, portanto, acolhida com tamanha satisfação. Ora, nos meados do século, encontrando um nôvo instrumento teatral, o primeiro problema era o de alienar e harmonizar com a vida verdadeira, isto é, livrar o drama dos escombros do baixo romantismo".

O movimento caracterizou-se principalmente pela revivescência da comédia goldoniana e do gênero melodramático, lançando suas vistas para os aspectos sociais e particularmente para o casamento. O iniciador foi Giovanni Verga, mas atingiu o máximo com Roberto Bracco, embora nunca ultrapassasse as fronteiras da Itália, os dramaturgos limitando seus assuntos às suas províncias, com os costumes, o linguajar e a mentalidade dos seus habitantes.

A arte cênica também não escapou às conquistas realizadas nos palcos de outros países. Aconteceu, porém, um fato singular: a técnica da representação continuou a ser a mesma durante muito tempo, o aprendizado sendo feito nas próprias companhias e em contato direto com o público.

Um chefe de companhia convém ser destacado: Gustavo Modena, porque firmou uma tradição, tendo como discípulo Ristori, Salvini e Rossi, que projetaram mundialmente o teatro italiano. Êstes atôres fizeram escola e seus aprendizes continuaram a trabalhar pelo alevantamento da arte cênica.

Um dos mais importantes foi Ernesto Novelli. "Foi, no sentido mais absoluto da palavra, dono do seu *eu* físico e intelectual, pois dominava seu mundo interior e exterior com a mesma mestria que um bom operário domina a ferramenta com que produz ou como um violinista virtuoso maneja seu instrumento musical. O diapasão de sua voz parecia carecer de limites. Não havia som na voz nem entonação na linguagem humana que êle não houvesse podido reproduzir; fazia amplo uso desta sua particularidade, surpreendente pela riqueza e pela diversidade. Era largo de espáduas, cheio, musculoso e forte, mas não obstante, ao fazer o papel de Hamlet, o público via no palco não um homem, mas uma pálida sombra, um ser incorpóreo, um fantasma. Era feio e na vida cotidiana feria a vista seu enorme e maciço nariz, mas, no mesmo papel de Hamlet, o espectador via diante de si um formoso jovem de lindas e delicadas feições. A técnica de suas reencarnações, que se achava, em certas partes, no limite da arte de transformação e imitação, parecia inesgotável. Novelli acentuava êste aspecto de sua habilidade e até seu próprio gôsto ou afeição por esta face

de sua criação artística. Mas a fôrça, o poder principal mediante o que atuava e conquistava os espectadores, era a sua mímica".

Ermete Zacconi foi outro ator de grande fama. Era um homem de grande cultura e, antes de entrar para o teatro, fôra psiquiatra, sob as ordens de Lombroso. Justamente por isto se preocupava muito com o sistema nervoso, representando com um realismo extraordinário. Chegava ao ponto de estudar doentes nos hospitais para aplicar suas reações em cena. "Subiu ao palco europeu como um indubitável reformador, comunicando ao realismo do teatro dramático uma nova orientação, muito mais próximo de nós e muito mais atual. Se nos permitem a expressão, diremos que êle fêz avançar, ampliou e modificou os princípios realistas na atuação cênica. Se a arte de Tomas Salvini se pode qualificar corretamente como realismo convencional, como realismo que conservava um caráter romântico, a arte de Zacconi, em troca, poderia ser qualificada, com mais exatidão, realismo do tipo naturalista".

Eleonora Duse foi uma das maiores atrizes do mundo em sua época. Filha de atôres, viveu sua meninice nos bastidores dos pequenos teatros e muito cedo lançou-se no palco, como intérprete, na companhia de Rossi, que percorria as principais cidades italianas. Seu primeiro triunfo foi obtido na peça de Zola, *Teresa Raquin*. Seu repertório era formado, na maior parte, pelas peças de Dumas filho, Sardou e vários autores italianos, até que encontrou D'Annunzio, de quem se tornou amante e intérprete de suas peças. Realizou várias excursões à Rússia, Alemanha, França e duas vêzes visitou as Américas do Norte e do Sul. Chamada de "a neurastênica genial", atuava em cena com uma intuição admirável. Não usava maquilagem, fazendo valer sua voz e seus gestos, muitas vêzes improvisando e quase sempre recriando seus papéis.

Paul Schlenther diz a respeito dela: "A fôrça de sua mímica é um dom inato. Ninguém lhe poderia ensinar e ninguém dela poderia aprender. Enquanto Nora, na *Casa de Bonecas*, é uma criança no meio dos seus filhos, uma boquinha gulosa e um pouco mentirosa, todos os seus traços são infantis e seus olhos brilham com a avidez de uma adolescente diante da vida. Mas quando Nora abandona o marido para sempre é um juiz que está diante dêle, uma mulher idosa, consciente e feia como o é tôda a experiência do mundo. Tratando de persuadir a um homem apaixonado vê-se resplandescer, através dêsse rosto, tôda a alegria e todo o encanto da aurora; mas quando chegam as

decepções e o sofrimento supremo, temos ante nós, em vez dêsse rosto encantador, a face de uma agonizante. Nunca um ser vivo tomou a aparência de um cadáver como Madame Duse em *Fédora,* quando sente as destruições do veneno em seu corpo e mais ainda em sua alma. Despreza até a pintura do rosto; as transformações se operam sem nenhum artifício, só pela fôrça dos seus sentimentos. Em tudo o mais a artista procede assim. Embora goste dos tecidos bonitos, o seu fim é sempre a simplicidade. Tanto na *toilette* como no desempenho, em que a arte mais elevada e mais fina lhe serve para atingir a mais simples naturalidade. A dama das camélias só traz vestidos de uma brancura deslumbrante; a princesa Fédora, expiando o assassínio do seu amante, veste-se de severas fazendas pretas. Nunca Duse se enfeita com jóias; nenhum anel em suas mãos finas e ágeis. Tudo o que traz consigo parece subordinar-se, com modéstia e alegria, a um tesouro interior".

A finalidade de D'Annunzio era introduzir a poesia na cena, mas uma poesia que impressionasse pela abundância das palavras bonitas e das imagens candentes. Sua primeira peça foi *Sogno d'Un Mattino di Primavera,* recebida com vaias, pois o público estranhou aquêle teatro de pouco ou quase nenhuma ação. A seguir tentou várias peças sem resultado. *La Gioconda, La Cittá Morta, La Gloria, Francesca da Rimini.* Atingiu a aprovação pública com uma pastoral intitulada *La Figlia di Jorio.* Animado por êste sucesso lançou, dois anos depois, com mais intensidade dramática, *La Fiáccola Sotto il Moggio.* Deixou-se também tomar pelas idéias de Nietzsche relativas ao super-homem e obteve um sucesso quase sem precedentes para autor nacional com a tragédia *Nave.* Esta peça conta as glórias da Itália e de Veneza. Dois anos depois recebe uma das maiores vaias jamais dadas a um autor dramático, quando do lançamento de outra tragédia: *Fedra.*

D'Annunzio é um escritor prolixo e encantado pelas próprias palavras, tendo atravessado o teatro italiano como um meteoro e suas peças vão envelhecendo mais a cada dia que se passa. Exerceu, no entanto, influência sôbre vários autores.

Nos anos que antecederam a Primeira Grande Guerra o teatro burguês continuava a dominar a cena, até que o movimento futurista conseguiu despertar alguma atenção, através de

Filippe Tommaso Marinetti, que era o chefe do movimento, tendo escrito as peças: *Vulcano* e *Simultanina,* a primeira dividida em oito sínteses e a segunda em dezesseis. "Ali tudo queria ser sintético, alucinante, mas resultava, fatalmente, absurdo, louco, carnavalesco".

Com a guerra, como é natural, sobreveio a crise para o teatro italiano e depois surgiram autores que começaram a aproveitar os temas fornecidos pela hecatombe, dividindo-se o teatro em duas classes: a dos autores que produziam, para uma minoria, peças intelectuais e a dos que se lançavam aos velhos assuntos burgueses, explorando mais uma vez o realismo, os temas históricos e as peças sentimentais.

As peças sentimentais foram exploradas sobretudo por Dario Niccodemi, que lançou mão dos mesmos recursos já gastos, dos sentimentos vistos através de situações melodramáticas. O diálogo é real, mas o realismo é de folhetim. Seus maiores triunfos foram com *O Refúgio, A Sombra* e *Scampolo.*

Roberto Bracco foi o representante típico do verismo. Sua maior importância reside no fato de ter sido o precursor de um nôvo gênero teatral: o grotesco, com a peça *Dom Pedro Carusso.*

Anton Giulio Bragaglia realizou espetáculos dignos de relêvo, lançando vários autores jovens italianos. Posteriormente deixou-se levar pelas idéias fascistas que influíram sôbre as representações e prejudicaram a função artística dos espetáculos. Escreveu dois livros: *Del Teatro Tetrale Ossia del Teatro* e *Sottopalco.*

Críticos importantes são Sílvio d'Amico, também historiador, Paolo Chiarini, Luciano Lucignani, Vito Pandolfi.

Com Luigi Pirandello não sòmente o teatro italiano mas o teatro em geral sofreu uma transformação. Êle iniciou sua carreira antes da Primeira Grande Guerra, escrevendo versos, romances e contos, passando pelos maiores dissabores em sua vida privada. Estêve uma temporada na Alemanha, daí lhe vindo o gôsto pela filosofia, de tanta influência nas suas peças e embora acusado de cerebralismo sua dramática impregnava-se dos elementos mais fecundos da alma humana. Pela primeira vez revelou na cena os problemas da personalidade humana, o homem em luta com as suas vontades e as suas inquietações. Com Pirandello a palavra voltou a ter importância no teatro.

Outro traço característico do seu teatro é aquêle que se relaciona com a criação de uma atmosfera ao mesmo tempo trágica e cômica, alternando assim os sentimentos para uma maior revalorização da figura humana com os seus complicados valôres

positivos e negativos. "Além de tudo o mais espanta também por um *tour de force* levado a efeito por Pirandello: o de dar ao público uma sólida construção teatral, atirando aparentemente fora com todos os hábitos e requisitos tradicionais duma comédia: faltam, com efeito, a presença dum cenário, a regular divisão em atos, a nítida distinção entre palco e platéia, entre atôres e espectadores. Isto foi-lhe possível pela sua encoberta mas grandíssima habilidade de dramaturgo, que lhe permitia sempre manter de pé mesmo as coisas mais ousadas, com um sem-número de elementos de teatralidade, desde as *machiette* aos inesperados golpes de cena. Pirandello nada tem de fato para invejar aos maiores "magos do palco".

Por outro lado, recriou o *grotesco,* gênero destinado a quebrar a realidade comum. Diz José Maria Monner Sans: "Ao estudar num curso universitário o que concerne ao grotesco moderno situei esta espécie cênica dentro do drama do ser ou da personalidade cuja área é muito dilatada na literatura do presente século. Quero dizer que, ao meu ver, o grotesco constitui uma das várias modalidades do drama da personalidade. Agora: todo o teatro de Pirandello pode ser considerado como o mais pertinaz intento recente por encontrar o problema da personalidade — ser, tempo e forma por uma parte, ser e realidade por outra em integral tessitura dramática".

Com o restabelecimento da república italiana, após a Segunda Grande Guerra, verificou-se um surto animador em seu teatro, surgindo encenadores como Guido Salvini, Luchino Visconti, Georgio Strehler, Ettore Gianni, Alessandro Brissoni, Paolo Grassi e Orazio Costa.

O autor mais em evidência dêste tempo é Ugo Betti e na prática de um teatro popular, Eduardo e Pepino de Filippo.

CAPÍTULO 23

O teatro na Espanha. Zorilla e o romantismo. Os autores: Echegaray, Jacinto Grau, Lorca, Casona e outros.

O teatro atravessou, na Espanha, um longo período de esterilidade. Desde a invasão de Napoleão o país viu-se mergulhado num clima de intranqüilidade, ainda mais acentuado no reinado absolutista de Felipe VII. A cena foi atingida por êsse estado de coisas, entrando numa verdadeira estagnação. Sòmente os clássicos eram representados, além de obras estrangeiras.

O ano de 1834, porém, assinala o início de uma nova etapa. É nesse ano que aparece a primeira peça de caráter nìtidamente romântico: *A Conjuração de Veneza,* de F. Martinez de la Rosa, que havia sido exilado no govêrno de Felipe VII e regressara à Espanha graças à revolução de Riego. Com êle logo surgiram outros dramaturgos: Juan José de Larra, com *Macías,* o duque de Rivas com *A Fôrça do Destino* e Antonio Garcia Gutiérrez com *Don Álvaro e o Trovador.*

Êstes foram os iniciadores, mas animados por êles apareceram outros dramaturgos românticos: Juan Eugenio Hartzenbusch com *Os Amantes de Teruel* e José Zorilla.

Êste último é o mais importante autor do romantismo dramático. Suas obras tornam-se universalmente conhecidas: *O*

Punhal do Godo, O Sapateiro e o Rei e *Don Juan Tenorio*. Nasceu em Valladoli, iniciando seus estudos no Seminário dos Nobres, em Madri, onde começou a escrever versos. Lançou-se à vida boêmia, atravessando várias peripécias, e alcançou fama quando recitou uns versos no entêrro de Larra, tendo logo depois publicado um livro de poesias. Teve êxito, mas viu-se premido pelas dívidas, ainda mais acentuadas pelas suas várias viagens a diversos países da Europa. Sua velhice foi relativamente calma, aclamado como o gênio nacional e vivendo de uma pensão que lhe deu o govêrno.

Autores que, embora pertencendo ao romantismo, já demonstravam tendências realistas, são: Manuel Bretón de los Herreros, com *Marcela* e *Morre e Verás,* que são as primeiras manifestações da comédia de costumes espanhola; Ventura de la Vega, com *O Homem do Mundo;* e Manuel Tamayo y Baus, com *A Fêmea Rica* e *Um Drama Nôvo.*

O mais popular de todos êles foi José Echegaray, que alternava peças românticas com outras realistas. Até os quarenta e dois anos exerceu suas atividades como engenheiro e Ministro da Fazenda. Lançou então a peça em um ato intitulada *O Livro de Cheque,* que passou mais ou menos despercebida. Em suas peças alterna o jôgo de palavras com as surprêsas cênicas, um pouco ao gôsto do melodrama, derramando ainda tiradas líricas. Mas alcançou a notoriedade e ultrapassou as fronteiras de sua terra, tendo recebido o Prêmio Nobel de Literatura, em 1904. Peças mais características: *Ou Loucura ou Santidade, Mancha que Limpa* e *O Grande Galeoto.*

Benito Pérez Galdós merece ser mencionado com as peças *Dona Perfeita, Mariucha* e *Electra.* Influenciado pelas obras de Ibsen introduziu na Espanha o teatro de idéias, alicerçando o realismo e pondo em têrmos dramáticos as suas próprias novelas. A seu respeito, diz Alfredo de la Guardia: "Se a criação cênica de Benito Pérez Galdós aparece hoje antiquada é, precisamente, na ordem técnica. Seu pensamento está latente, ainda em seus desvios um tanto ingênuos, a sua condenação do fatalismo é, por infelicidade, de permanente atualidade. Não parecerão anacrônicos, nem sequer hoje, os gritos de "Morra a liberdade", nem as imprecações contra uma suposta *taifa masónica, comunera y democratizante* que lançam alguns personagens de seus dramas de fundo histórico. A obra de Galdós se ressente de uma desproporção entre o espírito e a forma. A fôrça da idéia diminui pela vacilação das fórmulas eternas. A projeção

simbólica e o processo realista não foram utilizados com firmeza pelo autor".

Ramón del Valle Inclán passou sua meninice em contato direto com os camponeses e suas histórias. Iniciou seus estudos de direito na Universidade de Compostela e, após uma viagem ao México, de volta a Madri, seu nome projetou-se. É conhecido como um dos maiores representantes da famosa geração de 1898. Explorou quase todos os gêneros literários: ensaio, novela, conto, poesia, história, crítica, biografia e teatro.

O sainete tem uma tradição dramática no país, mas há uma variante popular do sainete que é muito importante: o *género chico,* que floresceu em fins do século passado. É uma mistura de sainete e zarzuela, possuindo vários autores representativos e os mais importantes são: Javier de Burgos e principalmente Ricardo de la Vega, cuja peça de maior repercussão é *La Verbena de la Paloma.*

O representante mais importante do sainete é Carlos Arniches, que não tem grandes proporções dramáticas, mas possui um sabor todo próprio, com peças divertidas. As mais importantes são: *O Santo da Isidra, O Último Macaco, O Pobre Valbuena* e *O Punhado de Rosas.* Outros autores dignos de nota são Serafín e Joaquim Álvares Quintero, que são os mestres do sainete tìpicamente andaluz. Seu enredo é mais ou menos ingênuo, com tipos mais ou menos constantes e as peças mais conhecidas são: *As Flôres, O Gênio Alegre, Os Mosquitos* e *Amôres e Amoricos.*

Uma das figuras internacionais do teatro espanhol é Jacinto Benavente. Logo que apareceu no teatro alcançou a popularidade. Com a peça *A Comida das Feras* foi acusado de plágio, injustamente, e isto aumentou ainda mais a sua projeção. Sua obra de maior fôlego é *Os Interêsses Criados* e outras de evidência são *A Noite de Sábado, A Malquerida* e *O Filho de Polichinela.* Trata-se na verdade de um dos mais fecundos escritores de teatro, a quem foi atribuído o Prêmio Nobel de Literatura.

Com a subida de Franco ao poder, Jacinto Grau exilou-se na Argentina e reflete, em suas peças, uma densidade humana. Escreveu um teatro sério, sem concessão, e por isto mesmo não conseguiu firmar-se nos palcos da sua terra, tendo maior resso-

nância no estrangeiro. Suas peças mais importantes são: *Don Juan de Carillana, El Caballero Varona, El Señor de Pigmalión, El Burlador Que No Se Burla, La Casa del Diablo, En Ildaria, Los Tres Locos del Mundo* e *La Señora Guapa.*

O maior dramaturgo espanhol do século vinte na Espanha é Federico Garcia Lorca. Influenciado, às vêzes, por Lope de Vega e outras, por Valle Inclán, Lorca poetiza a vida que vê. A primeira peça escrita — *El Maleficio de la Mariposa* — foi estreada em Madri pela Companhia Catalina Bárcena e Martinez Sierra, e vaiada impiedosamente. Em 1927, porém, Margarita Xirgu lança a peça que revela o poeta ao público: *Mariana Pineda.* Três anos depois, *La Sapatera Prodigiosa,* seguida de *Amor de Don Perlimplin con Belisa en su Jardin,* que marca na Espanha o aparecimento do teatro de câmara.

Lorca tentou todos os gêneros, da farsa à comédia, passando pelo *guignol* com *Retablilo de Don Cristóbal.* Em 1931, a convite do govêrno, dirige o Teatro do Estudante, o teatro ambulante, levado a tôdas as regiões do país e chamado *La Barraca.* Nessa mesma época, Josefina Díaz de Artigas lança uma das suas maiores peças: *Bodas de Sangre.* É o drama da virgindade frustrada, o drama do amor, o drama da posse. Vai à Argentina e volta à sua terra para assistir à estréia por Margarita Xirgu, de *Yerma,* que é a tragédia da esterilidade. Em seguida, e pela mesma atriz, *Dona Rosita la Soltera. Asi Que Pasen Cinco Años* tende para o surrealismo, influenciado por Freud e Lenormand. Em 1936 lê para os amigos *La Casa de Bernarda Alba,* além de cenas do drama *El Público.* Recusa um convite de Margarita Xirgu para ir ao México e a 17 de julho estala a revolução. Entre as primeiras vítimas está Lorca, fuzilado.

Alejandro Casona continua exilado na Argentina. Construiu um teatro de raízes populares, impregnado das lendas da sua terra e representado em todo o mundo. Peças mais importantes: *La Dama del Alba, Otra Vez el Diablo, Nuestra Natacha, La Sirena Varada, Prohibido Suicidarse en Primavera, La Barca Sin Pescador, Los Árboles Mueren de Pie.*

Outros autores espanhóis: Rafael Alberti, com *El Adefesio;* José Feliu y Codina, com *A Dolores;* Eugenio Sellés, com *O Nó Górdio;* Eduardo Marquina, com *Em Flandres o Sol se Põe;* Francisco Villaespasa; Pedro Muñoz Seca, com *A Vingança de Dom Mendo;* Gregorio Martínez Sierra, excessivamente sentimental e alambicado, com *A Alma da Casa* e *A Canção de Ninar;* Manuel Linares Rivas, com *A Garra;* Ángel Gui-

merá, com *Planície;* Joaquín Dicenta, com *João José, Aurora* e *O Senhor Feudal;* Santiago Rusiñol, com *O Místico;* Ramon Gómez de la Serna, com *Los Medios Seres.*

Atôres mais importantes: Balbina Valverde, Maria Tubau, María Guerrero, Lola Membrives, Margarita Xirgu, Fernando Días de Mendoza, Enrique Borrás e Francisco Moreno. Encenadores: Adrián Gual e Cipriano de Rivas Cherif.

CAPÍTULO 24

O teatro nos países menores: Tchecoslováquia e a obra de Karel Kapek. Hungria e Ferenc Molnar. A Bélgica e os Países-Baixos. O teatro grego contemporâneo. O teatro judeu. Os espetáculos na Polônia, na Bulgária-Romênia e na Iugoslávia.

A história do teatro na Tchecoslováquia está intimamente ligada à sua história política. Perdendo, em 1648, com o Tratado de Westfalia, sua independência, entrou num período de lutas. A primeira tentativa para organizar sistemàticamente companhias teatrais só aconteceu em fins do século XVIII. Destacaram-se então, alguns autores e particularmente Vaclav Klicpera (1792-1859), do qual algumas obras são ainda representadas, mas foi Joseph K. Tyl (1808-1856) o verdadeiro organizador do teatro tcheco.

Entre 1812 e 1840 Praga tornou-se o berço do movimento dramático. É verdade que já existia, desde 1786, um teatro de língua tcheca, a Barraca, mas a polícia o havia destruído quatro anos depois. O romantismo de Tyl e sua paixão patriótica empolgaram de tal maneira o povo tcheco que se construiu, por subscrição popular, um Teatro Nacional, em 1881.

Tyl havia declarado que um teatro devia ser "a flor e a essência do espírito nacional, de modo que nasça do sangue do povo e volte ao sangue do povo". O Teatro Nacional foi dirigido por F. A. Subert contando com atôres célebres: J. J. Köler e Moena. Representou peças estrangeiras e sobretudo

francesas, mas criou a maior parte das obras novas da dramaturgia tcheca: dramas históricos e realistas, comédias elegantes e burguesas.

Em 1920 a Tchecoslováquia adquire a sua independência e a arte dramática orienta-se então para a sátira, refletindo um certo cosmopolitismo. Um grande decorador, ao mesmo tempo pintor e arquiteto, empreende inovações plásticas que podem ser incluídas entre as mais interessantes desta época, com as encenações de E. F. Burian, Jindrich Honzi, Jiri Frejka e Karel Destal e sobretudo de Jaroslav Kvapil e K. H. Hilar, o primeiro impressionista, o segundo expressionista, influenciados de um certo modo pela escola alemã, mas considerados como precursores.

O principal autor dramático, ao lado de Frantisek Langer, é Karel Kapek (1890-1939), com sua obra-prima *R. U. R.*, drama utópico que conheceu um sucesso universal.

A nova libertação após a Segunda Guerra Mundial permitiu ao teatro tcheco retomar uma atividade ainda mas largamente popular e nacional. E. F. Burian retoma seu trabalho de encenador, Jiri Frejka trabalha no Teatro Nacional de Praga, Honze funda o *Studio,* J. Skoda inaugura um *Teatro Realista.* Entre os autores podem ser citados: Zdeneck Nemecek, Edmond Conrad e Peter Karvas.

A importância do Teatro de Marionetes também é muito grande, tendo representado um papel saliente na luta contra a opressão austríaca, com o mais célebre titereteiro, Mathieu Kopechy, no princípio do século XIX. Prosseguiu de forma notável a sua carreira e hoje distingue-se pelo talento de Trnka e de Jan Malik.

Vamos encontrar a origem do teatro húngaro no século XV. As guerras incessantes das quais o país teve de participar, a atmosfera política confusa de períodos difíceis que atravessou a política da Áustria que visava oprimir a nação húngara entravaram o desenvolvimento do teatro. Sòmente em fins do século XVIII constituíram-se as primeiras companhias ambulantes estimuladas pelo patriotismo e o sentido de uma missão nacional antes do que pelo gôsto artístico.

Em Budapeste um teatro alemão subvencionado pelo govêrno dava representações. Mas a consciência nacional começou a despertar, apercebendo-se do perigo dessa penetração progressiva da cultura germânica. Em todos os domínios da vida intelectual entrou-se em luta sistemática pela defesa da língua hún-

gara e da cultura nacional. As companhias foram organizadas entre os estudantes e lutando contra todos os obstáculos passaram a percorrer o país dando representações. Sua atividade e sua coragem suscitaram a formação de novos grupos e finalmente o teatro teve o seu público. Fundou-se um Teatro Nacional da Hungria, em 1821, em Kolozsvar, na Transilvânia, provincia menos exposta à influência austríaca. Depois, em 1835, construiu-se em Budapeste, por subscrição, um Teatro Nacional.

Nasceu assim o teatro húngaro, menos do sentimento dramático do que do sentimento do dever de defender a nação. Êste teatro cumpriu sua missão de servir à idéia nacional, fixando, pouco a pouco, regras para sua atividade: colocando, por exemplo, no seu repertório, obras-primas da literatura dramática universal e as peças húngaras mais notáveis, estimulando a criação de novas obras, sustentando o esfôrço dos teatros de província cada vez em maior número.

As figuras principais do teatro húngaro desde o princípio do século XIX são as dos autores Kisfaludy, J. Katona, Szigligeti, Emeric Madach, Sziky, Ferencz Molnar e a da grande atriz Rosa Dery. Kisfaludy é um romântico, considerado geralmente como o criador da arte dramática húngara e sua melhor peça é a tragédia *Irene,* ao lado da comédia *Os Pretendentes.* Katona é autor de *Bank Ban,* a obra-prima do teatro húngaro. Szigligeti é o criador de um gênero de vaudeville popular e nacional. Madach escreveu um poema dramático, *A Tragédia do Homem,* que já se tem comparado ao *Fausto* de Goethe e ao *Manfredo* de Byron. Csiky é sem dúvida o maior dramaturgo húngaro da segunda metade do século XIX. Suas peças, cheias de humor, dão uma imagem exata da sociedade do seu tempo. Molnar é quem reflete mais, em suas obras, as influências comuns aos diferentes teatros europeus do princípio do século XX, mas sua obra, muitas vêzes penetrada de um estranho misticismo, não é menos profundamente nacional porque guarda características próprias da poesia húngara. *Lilion* pode ser considerada sua obra-prima e foi representada no mundo inteiro.

Vários autores belgas já foram vistos quando se falou sôbre o teatro francês, pois a língua sendo comum a atração francesa faz-se sentir. Entre êles, Maeterlinck, Crommelynck, Verharen, Kistemaeckers. Fora desta concepção francesa deve-se destacar Frantz Fonson, além de Fernand Wicheler, que deram ao teatro do seu país uma certa verdade popular. Quanto à cena pròpriamente dita deve-se destacar o Teatro do Marais, com Jules Delacre, ao qual sucedeu Raymond Rouleau.

Foi no princípio do século XVII que o teatro holandês viveu uma era gloriosa e seu maior dramaturgo permaneceu Joost van den Vondel. Snoek, na época napoleônica, dirigiu o Teatro Municipal de Amsterdam e após a restauração da dinastia de Orange representou-se muito Corneille e Racine. Depois foi a vez dos melodramas românticos de Victor Hugo, embora nas praças públicas fôssem representados Shakespeare e Vondel e êsse costume de representar ao ar livre pràticamente só desapareceu no último têrço do século XIX.

Foi sòmente em 1870, com a criação da Escola de Comédia de Amsterdam e com a construção de novas salas, que a vida do teatro pôde tomar um caráter mais definido. As representações de obras de Ibsen, Bjornson, Strindberg e do teatro naturalista facilitaram o desenvolvimento das companhias. Em 1888 amadores fundam a União Teatral e a Associação Real do Teatro Holandês consagra o caráter semi-oficial dêste movimento servido pelo prestígio de um grande ator popular, Luis Bouwmeester.

Aparecem novos autores: Emants e Herman Heijermans, entre outros, mas a verdadeira renovação do teatro holandês operou-se até 1914 por uma transformação do repertório e o desenvolvimento maior da cultura dos atôres, graças sobretudo à iniciativa de dois intelectuais: Willem Royaards e Eduard Verkade, imbuídos das idéias de Gordon Craig e de Appia e dos exemplos de Reinhardt.

A mais bela aventura teatral dêste país é o Teatro Popular Flamengo, emprêsa generosa e desinteressada, a propósito da qual Michel de Chelderode declarou: "Liquida-se o estoque das experiências". Com um dispositivo cênico, cenários e costumes desenhados por René Moulaert, esta companhia, dirigida por Johann de Mester, representava em qualquer lugar onde fôsse possível e para a multidão.

O mais conhecido e célebre dramaturgo holandês é Michel de Ghelderode. De 1915 a 1939 escreveu umas cinqüenta peças. Grande admirador de Shakespeare e dos espanhóis revelou um temperamento amargo, carnal, atormentado, em obras sombrias e violentas onde esquisofrênicos, prostitutas, alucinados procuram na agonia uma solução para o problema do bem e do mal. Diz-se do teatro de Ghelderode que êle tem um "cheiro de enxôfre". Vê-se claramente que foi influenciado pela atmosfera de Brueghel e de Bosch. Suas principais peças são: *A Morte do Doutor Fausto, Magia Vermelha, A Escola dos Bufões, Barrabás, Dom*

Juan, A Farsa do Tenebroso, Cristóvão Colombo, As Pequenas Imagens da Vida de São Francisco de Assis.

O mais importante dramaturgo suíço é Friedrich Dürrenmatt. Nascido numa pequena cidade só tardiamente se consagrou à literatura, mas logo suas obras se tornaram objeto da atenção do mundo culto, especialmente sua famosa peça *A Visita da Velha Senhora.*

A conquista da Grécia pelos turcos paralisou durante muito tempo a expressão literária e artística dêste país. Do XV ao XVIII séculos os gregos exilaram-se e apenas a poesia lírica, as canções e as danças perpetuaram o gênio popular. Apenas em Creta o teatro esboçou uma renascença do XV ao XVIII século, com a criação de peças onde se faziam sentir as influências ocidentais. É preciso citar um mistério religioso: *O Sacrifício de Abraão* (1637).

Quem primeiro se manifesta é a cultura francesa, depois a inglêsa e a alemã, enquanto uma certa literatura dramática — diálogos, cantos de resistência aos turcos e de emancipação social — perpetua-se nas massas populares na cidade e no campo.

Alguns intelectuais não deixaram de consciencializar esta realidade, surgindo uma tragédia de Piccolos, *A Morte de Demóstenes* (1816), e depois dramas de Massanis. Mas foi em razão das discussões e polêmicas que se travaram por ocasião da criação da língua nova que um autor, Vysantios, escreveu uma comédia viva: *A Tôrre de Babel,* em 1836. As obras de Jacob Rizos também se inscrevem no movimento de libertação dessa época.

Depois da guerra pela independência (1821) a primeira constituição do Estado livre contribuiu para unificar em tendências nacionais as antigas tendências regionais. O teatro volta-se cada vez mais para a atualidade e os autores dramáticos tomam consciência do papel social do espetáculo. A primeira companhia, em 1830, é constituída em Syra, dando representações em Atenas, em 1835. Pouco a pouco o teatro retoma um certo lugar na vida intelectual e social. Em 1888 o Grande Teatro de Atenas é inaugurado e o Teatro da Concórdia é aberto no ano seguinte.

O século XIX caracteriza-se então por uma atividade dramática que não cessa de crescer, mas não pode resistir às influências européias. Christomanos cria a Cena Nova (1901), representando adaptações de peças russas, francesas, escandinavas, ao lado de peças originais de Kambysis, Polemis e Xenopoulos. Foi pouco depois que se produziu uma reação contra

as influências estrangeiras, no sentido de revalorizar o gênio trágico e também contra as velhas convenções cênicas.

Em 1925 Melas criou o Teatro de Arte, ao qual juntou-se um outro grupo, a Cena Livre. Em 1932 o Teatro Nacional substituía o Teatro Real e constituía uma companhia homogênea, assim como uma escola dramática com os encenadores Pholos Politis e Rondiris e a atriz Helena Papadaki. O repertório nacional se enriquecia de obras novas de novos autores ligados a um certo realismo crítico: Yannopoulos, Bogris, Moraitinis, Sinadinos, Lidorikis, distinguindo-se especialmente Nikos Kazantzaki e Sikelianos.

As três correntes dominantes são: crítica dos meios, história bizantina e temas sociais e populares. No período compreendido entre as duas guerras mundiais o teatro grego lutou por sua renascença, destacando-se a figura do ator Veakis, que triunfou particularmente nas grandes representações das peças clássicas traduzidas em linguagem popular e cuja influência pràticamente dominou todo o teatro grego.

Pode-se reconhecer as origens do teatro judeu em certos mimos ou danças, por ocasião da festa do *Pourim,* desde a antiguidade greco-romana e Idade Média, nos diálogos filosóficos de Ibn Ezra no século XII, nas formas mais precisas do teatro hebreu na Itália, Espanha, Holanda e na primeira verdadeira comédia conhecida, *A Comédia do Casamento,* de Leone de Somi (1527-1592), influenciado pelo jôgo da *commedia dell'arte.*

Os refugiados portuguêses e espanhóis de alguma maneira importaram os autos para Amsterdam com os textos representados de Joost van Vondel, de Mozes Zacuto e também as moralidades de J. Penga de La Vega, de Mozes Hazim Luzzato, êstes últimos da Itália.

Nos séculos XVIII e XIX, na Alemanha, foram representadas numerosas adaptações de peças clássicas em hebraico e em iídiche, o que favoreceu a criação de um repertório iídiche, depois de um teatro hebraico aberto aos escritores que escreviam nesta língua. Em seguida, um teatro permanente pôde ser fundado, primeiro na Polônia por Abraham Goldfaden (1840-1908), autor e ator, cujas obras, como *A Sulamita,* permanecem no repertório do teatro judeu; depois em Nova York por Joseph Lateiner (1853-1935) e Jacob Gordin (1853-1909).

Com o propósito de reencontrar as fontes populares foi criado em Varsóvia, em 1907, um Teatro Hebreu, enquanto na Rússia companhias dramáticas semelhantes deviam conhecer, até a Revolução de 1917, diferentes vicissitudes. Depois da revo-

lução russa foi criado, em Moscou, um Teatro Judeu do Estado, com Alexandre Granovski (1890-1937), dirigido em seguida pelo grande ator Salomon Michoels. Aí foram representadas as obras principais de Goldfaden, Sholom Asch, Salomon An Ski, — com sua obra-prima *Dybuk* —, Scholem Aleichem e enfim Halper Lavick, com outra obra-prima: *O Gólem,* admiràvelmente representada pelo Teatro Habima que, depois da criação do Estado de Israel, fixou-se definitivamente em Telavive, onde se desenvolve, em condições mais favoráveis, uma arte dramática mais ligada às características do espírito do jôgo estilizado, do realismo fantástico na expressão teatral, da construção muitas vêzes musical do espetáculo e que constituem a originalidade do teatro judeu.

O teatro polonês também teve suas origens nas representações de mistérios no decorrer da primeira metade do século XVI. Passou em seguida para as escolas sob a influência dos humanistas e manifestou-se desde 1516 por representações diante da côrte real.

A primeira tragédia escrita é a de Jean Kochanovski, *A Despedida dos Embaixadores Gregos,* e foi na Cracóvia, no princípio do século XVII, que apareceu um teatro de sátira social dirigido contra os feudalistas. Sob a influência dos jesuítas um teatro de estudantes nasceu no século seguinte, mas se desenvolveu graças ao poder real e para o prazer, sobretudo, dos feudalistas.

O Cid já havia sido representado em 1661, enquanto companhias ambulantes de comediantes inglêses percorriam o país, desenvolvendo o gôsto do teatro entre o povo.

Foi na primeira metade do século XVIII que pôde ser inaugurado o primeiro teatro público em Varsóvia. Mas as bases da renovação só foram possíveis no fim do século com Adalbert Boguslawaki (1757-1829) diretor, ator, autor. Foi êle que, após a divisão da Polônia, criou um repertório moderno e que com o vaudeville *Cracovianos e Montanheses* contribuiu para a luta pela independência.

O papel representado pelo teatro na vida nacional terá uma influência política e literária desde o século XIX. Ao lado de intérpretes célebres, dois nomes de autores se impõem: Adam Mickiewicz (1798-1855) e Jules Slovack (1809-1849). Mas foi sòmente na segunda metade do século que o teatro de Cracóvia pôde representar obras dos grandes escritores emigrados, sendo o mais célebre Stanislas Wyspianski (1869-1907). Autor e encenador, pintor também, escreveu um obra-prima, *Os Avós* e

um drama histórico, *Vosleslav, o Temerário,* que marcou uma nova etapa do teatro polonês.

O melhor autor de comédias desta época é Alexandre Fredro (1793-1876). Mas o teatro contemporâneo só se impôs com a criação, em Varsóvia, em 1913, do Teatro Polonês, que se desenvolveu completamente entre a paz de Versailles e o segundo conflito mundial. A *mise-en-scène* tomou uma importância capital sob a influência do teatro russo e do teatro ocidental. Ao lado do Teatro Polonês apareceram o Teatro Reduta e o Teatro Boguslawski. O Teatro Polonês agrupa encenadores das mais diversas tendências; o Teatro Reduta possui um grupo ambulante e multiplica as suas iniciativas.

Os espetáculos montados por Leon Schiller, de 1924 a 1926, com a colaboração dos decoradores Vincent Drabik e Pronasko, foram uma revelação na Polônia. Um escândalo provocado pela *Ópera de Três Vinténs,* de Brecht, apresentada por Schiller, obrigou-o a instalar-se em Lodz, onde criou um Teatro Político.

O teatro progredia até que a guerra de 1939 devastou a Polônia. Diretores, autores, atôres foram internados em campos de concentração, assassinados, torturados. De 1945 a 1948 tratou-se da reconstrução. Desde 1946 Szyfman reabriu o Teatro Polonês e todos os teatros foram nacionalizados em 1949. Em 1950 já se podiam contar mais de oitenta teatros profissionais.

Enquanto até agora a Bulgária não conheceu como espetáculo nacional senão os jogos carnavalescos, com tôdas as suas variantes onde se misturam as tradições populares, a Romênia tem em Luca Caragiale (1852-1912) um grande autor dramático, cuja *A Carta Perdida* é a comédia política e satírica mais célebre.

As influências estrangeiras que têm agido sôbre o teatro iugoslavo são as mais diversas, entretanto a influência alemã domina desde que a Iugoslávia se constituiu em estado, em 1920. Desde então, apareceram teatros em Belgrado, Zagreb e Ljubljans e as experiências cênicas se sucederam. Os encenadores Ljube Babic e Ernst Franz são os melhores. O melhor autor é Ivo Vojnovic.

CAPÍTULO 25

O teatro russo. Polotsky e o drama escolástico. A influência estrangeira. O drama realista: Gógol e Puskin. A importância do Pequeno Teatro e o drama de Ostrovski. Turguenieff e o drama psicológico. O Teatro histórico de Alexis Tolstoi. O drama popular e Leão Tolstoi.

As primeiras manifestações teatrais de que se tem notícia na Rússia se referem a um alemão chamado Johann Gottfried Gregory. Êle extraiu dois dramas do Antigo Testamento: *Assuero e Ester* e *Como Judith Cortou a Cabeça de Holofernes,* representando-os diante da côrte de Alexis Micaelovich. Depois constituiu uma companhia e representou um mistério de procedência polonesa, embora escrito por um russo.

Mas o povo, de qualquer modo, sempre organizou espetáculos para divertir-se. Êstes espetáculos estavam a cargo dos *skomorokhi* que, como jograis, percorriam as casas com um repertório de comédias. O teatro ritual, por outro lado, se manifestava nos ritos religiosos.

Diz Nikolas Evreinoff: "Entre as diversas espécies do teatro — tomando êste último têrmo em seu sentido restrito e em sua acepção tradicional, mas elastecendo-o um pouco — um lugar à parte acha-se ocupado pelo que convém chamar o *teatro ritual.* Esta interpretação não estando ainda admitida por todos pode-se perguntar se é possível qualificar verdadeiramente êste

fenômeno de teatro *sui generis?* Não seria mais prudente dizer-se, em lugar de "teatro ritual", "ritos de caráter dramático" ou simplesmente "ritos"? Prudência, em minha opinião, inútil, porque os *jogos de festas rituais,* com seus cantos, suas danças, seus disfarces, suas pantomimas (muitas vêzes acompanhadas de um "diálogo dos personagens"), tudo isto executado segundo um "ritual" estritamente estabelecido por um grupo de caçadores ou uma comunidade de agricultores, não constitui um verdadeiro teatro? É verdade que êste teatro se distingue dos outros por um traço dos mais essenciais, pois não é um espetáculo qualquer que constitui o conteúdo e a forma, mas um rito de uma origem muito antiga e de uma significação mágica. Entretanto, o fato de representar um repertório específico e estritamente limitado constitui bem, por seu traços gerais, o mais autêntico dos teatros".

Simeon Polotski foi um dos criadores do chamado drama escolástico, que é um teatro de base essencialmente religiosa arrancado das academias para ser representado diante do público em geral, mas sem contar com o beneplácito do Tzar, uma vez que a Igreja Ortodoxa considerava as manifestações dramáticas como demoníacas. Mas afinal a barreira caiu e os próprios jesuítas serviram-se do teatro com finalidade educativa. As peças giravam sempre em volta dos temas sagrados, mas insensìvelmente os assuntos se foram modificando para os de caráter histórico.

Morrendo Alexis Micaelovich assumiu o trono Fedor Alexaivich, inimigo da cultura ocidental e perseguidor das atividades histriônicas. De qualquer modo, porém, o teatro começou a ser praticado nos palácios de vários príncipes e alguns dêles escreveram peças baseadas nos assuntos nacionais. Foi, no entanto, a irmã do Tzar, Sofia Alexievna, quem deu um grande impulso ao teatro, fazendo representar *Le Médecin Magré Lui,* de Molière, agindo como tradutora, cenógrafa e diretora.

Veio, então, Pedro, o Grande, que contratou, no estrangeiro, atôres de idoneidade profissional que contribuíram de maneira decisiva para a estabilização do teatro na Rússia. Um dêsses atôres foi o alemão Kunst, para quem o soberano mandou construir um teatro de madeira, com capacidade para mil espectadores. Aí se representou, no ano de 1702, uma peça intitulada *Alexandre e Dario,* para comemorar a vitória de Pedro, o Grande, sôbre os suecos. Outro ator alemão, Otto Furst, permaneceu quatro anos em Moscou. Nenhum dos dois, porém, incluiu no repertório uma obra de autor russo.

O primeiro dramaturgo russo digno dêste nome é Prokopovich, com a tragicomédia *Vladimir Levado das Trevas da Idolatria para a Luz Evangélica.* Esta peça marca, por outro lado, o advento do pseudoclassicismo na Rússia.

Foi mais ou menos por essa época que chegou à Rússia uma companhia italiana de óperas que provocou um entusiasmo fora do comum, despertando, além disto, o desejo da imperatriz Ana Joanovna de possuir um teatro próprio. Daí nasceu o grupo dirigido por Araia, que introduziu a prática do balé, ajudado pelo pintor Gerolamo Bono.

Então o teatro russo eclipsou-se totalmente entre as representações das comédias alemãs e as das óperas italianas. Mas ressurgiu com o advento ao trono de Isabel Petrovna, que provocou o aparecimento de três dramaturgos: Lomonosov, Sumarokov e Trediskovski. Dos três quem mais se destacou foi Sumarokov que, embora imitando os franceses, abriu um caminho nôvo. Ainda sob o domínio de Isabel surgiu o primeiro teatro particular, na província. Os espetáculos eram de nível regular e conseguiram chegar a São Petersburgo, onde foi representada *A Clemência de Tito,* obtendo a proteção da rainha.

E veio o reinado de Catarina II que se caracterizou por uma grande atividade teatral. Não sòmente Sumarokov, mas a própria imperatriz escrevia comédias. E de tal modo atraiu a atenção do público que, ao deixar o trono em 1762, a vida teatral de São Petersburgo possuía uma atividade regularizada. Assistiam-se a óperas italianas, comédias alemãs e francesas e representações de peças russas.

"Mas para a história do teatro russo tôda esta atividade estrangeira não foi, na realidade, senão secundária. Elementos essenciais da nova época são: por uma parte o desenvolvimento de uma classe de atôres russos, em primeiro plano as atrizes, então recém-chamadas a substituir os rapazinhos que haviam anteriormente representado os papéis femininos nas funções teatrais; e por outra a organização administrativa e técnica do teatro, convertendo-se em teatro nacional. Os sucessos teatrais que deveriam criar isto que poderíamos chamar "a atmosfera teatral" sucederam-se ràpidamente: abertura de uma escola teatral, inauguração do Grande Teatro, dedicado sobretudo à ópera, renovação dos programas para satisfazer as exigências do público, providências financeiras destinadas a cobrir os freqüentes *deficits* dos espetáculos, aperfeiçoamentos técnicos que em fins do reinado de Catarina e por meio do último dos seus superin-

tendentes, o príncipe Yusupov, elevaram os teatros da Rússia a um nível não inferior aos dos melhores da Europa".

Chega a vez, então, do teatro de costumes. Duas comédias marcam o seu advento: *O Brigadeiro,* de Denis Fonvizin, e *Oh, Tempo,* da própria Catarina.

O teatro, porém, continuava a ser privilégio das classes abastadas. Mesmo em relação aos próprios assuntos, de que é exemplo a tragédia de Ozerov, *Dimitri Donskoi,* de linha francesa e de influência formal estrangeira. O público só começou realmente a participar das representações teatrais com o advento do profissionalismo que se originou nos teatros de província, onde se tornou costume os senhores libertarem os seus atôres. Êstes espetáculos de profissionais, via de regra, eram compostos de comédias, em contraposição ao repertório trágico da nobreza. O segundo degrau dos profissionais foi a importação da comédia de lágrimas, tão do agrado do público, e a peça russa mais característica do gênero é *O Poeta Cossaco,* do príncipe Stchavovskoi, estreada em 1812 e representada até o fim do século.

No reinado de Alexandre I o teatro continuou a dividir-se entre a ópera, o balé, as comédias e as tragédias estrangeiras, o drama russo recebendo a influência de tôdas as correntes estéticas que vinham do exterior. Foi a época da intromissão da tragédia pseudoclássica, da volúpia do romantismo, de tôdas as variantes do melodrama, da comédia de lágrimas e do vaudeville. Casas de espetáculos foram construídas em São Petersburgo, Moscou, Kiev, Odessa e Kazan. O repertório, no entanto, não apresentava uma peça que pudesse ser considerada como criação do espírito nacional, mas nesse período de transição do gôsto clássico, com escala pelo romântico, para o realismo, a arte cênica desenvolveu-se extraordinàriamente. E isto foi devido principalmente aos atôres Karatiguin e Motchalov e ao grande intérprete realista do século XIX, Schepkin.

Foi nesta confusão de idéias que surgiu o primeiro legítimo dramaturgo da Rússia e um dos maiores de tôda a história do teatro: Nicolau Gógol (1809-1852). Estreou no teatro como ator realista, recitando com naturalidade, dizendo as frases com a maior simplicidade, ao contrário do estilo empolado então em voga. Isto lhe valeu a incompreensão do público que o julgou incapaz para a cena.

Nesta altura apareceu a comédia de Griboiedov, *Que Desgraça a Inteligência,* que oferecia todos os caracteres específicos de um período crítico ou de transição: o ataque formal a êsse ou àquele modo tradicional, com os nomes simbólicos, o tipo da

criada, a leve trama romântica, o contraste entre os bons e os maus, as unidades de tempo e lugar, a mesma maneira de expressar-se para todos os personagens. E ao mesmo tempo algo nôvo que se faz sentir e não chega a afirmar-se: a atuação romântica da criada, a solução da intriga sem as bodas tradicionais, o enfraquecimento da oposição entre bons e maus, mostrando o homem como um ser complexo. Enfim: apesar do convencionalismo de certos elementos construtivos a comédia apresentava já caracteres e um ambiente.

E Gógol seguiu o exemplo de Grigoiedov. Seguiu e realizou a comédia realista e a primeira peça autênticamente russa, *O Inspetor,* lançando mão de elementos cotidianos e conhecidos pelo público. A peça projetou o seu autor além das fronteiras e seu prestígio só fêz crescer com o aparecimento da segunda comédia: *O Casamento.*

Se Gógol fêz surgir a comédia realista, embora com traços românticos, Alexandre Puskin (1799-1837) pôs em prática o realismo explorando a tragédia. Foi justamente em contraposição ao pseudoclassicismo que surgiu *Boris Godunov* e embora não representada serviu como testemunho teórico das idéias do poeta.

O teatro russo, porém, ainda não havia conseguido firmar-se, debatendo-se entre o romantismo e o realismo. Foi a partir da fundação de um teatro, a princípio de caráter particular, pertencente ao comerciante Varguin, que o teatro russo encontrou o seu verdadeiro caminho. Em 1824 o Estado encampou o referido teatro que tomou o nome de *Pequeno Teatro,* ali se realizando todos os espetáculos de importância. Foi lá que a arte dramática russa, partindo do repertório pseudoclássico, atravessou o romantismo, atingiu o realismo e revolucionou completamente a técnica da representação. Lançou um repertório nôvo com peças de Griboiedov, Gógol, Victor Hugo, Goethe, Schiller e Shakespeare. Lutou contra a censura teatral, constituindo-se mesmo um centro de oposição às idéias conservadoras.

Aí apareceu outro legítimo dramaturgo: Ostrovski (1823-1886), precisamente com a comédia *Não Te Sentes no Banco Alheio,* à qual se seguiram *A Noiva Pobre* e *Faze o Que Deves.* Êle é considerado como o criador do teatro de costumes na Rússia. Nas suas peças surgem, pela primeira vez, os sinais de um teatro social.

Dois outros dramaturgos realistas merecem referência: Sukovo-Kobilin e Potiekin. O primeiro escreveu *As Bodas de Kretchinski* e o segundo *O Juízo dos Homens Não É o de Deus.*

Potiekin é responsável pela introdução da figura do camponês no palco, enquanto Sukovo-Kobilin deu um passo para o drama psicológico que seria positivado com Ivan Turgueniev, que logo após produzir algumas peças abandonou definitivamente o palco para dedicar-se ao romance. Turgueniev começou compondo uma comédia intitulada *A Imprudência* e lançou mão dos processos românticos, passando do vaudeville à comédia de costumes, à peça de intriga, para atingir o drama psicológico. Suas melhores peças são: *O Pão Alheio* e *Um Mês no Campo*.

O teatro em versos na Rússia refere-se todo êle aos dramas históricos. Depois de Puskin, seus representantes mais notáveis são: Mei e Alexis Tolstoi. O primeiro escreveu *A Noiva do Tzar* e *A Môça de Pskov;* o segundo compôs a trilogia *A Morte de Ivan, o Terrível, O Tzar Fiodor Yvanovich* e *O Tzar Bóris*.

O realismo pouco a pouco foi cedendo lugar a novas tentativas dramáticas. De um lado, o drama psicológico e, do outro, o drama de idéias. Ambas as correntes eram veículo para as inquietações sociais da época. Isto pode ser verificado nas peças de Potiekin: *Uma Talhada Que Se Joga Fora* e *A Pele É de Ovelha mas a Alma É de Homem*. Krylov veio depois de Potiekin, com a peça *Contra a Corrente,* um dos maiores sucessos da época, tendo escrito depois mais de cem obras. Outros representantes dêste drama que explorava a mediocridade da burguesia democrática: Dianchenko, Tschaikowski, Tchernischev e Spazinski. A produção dêstes autores explorava os sentimentos mais díspares: desde o amor livre às intrigas do casamento. Todos os convencionalismos entravam em cena, desde as dissensões e preconceitos até os conflitos entre parentes pobres e ricos e intrigas hereditárias. Nesta imitação do teatro burguês europeu só se salvaram os nomes de Boborykin e Sumbatov.

Chegou então a vez do chamado "drama popular", que surgiu precisamente com Leão Tolstoi, o grande romancista, através de sua peça *O Poder das Trevas*. Do ponto de vista ideológico a peça tendia para confirmar a idéia tão grata ao escritor de que nenhum pecado humano pode ser uma muralha entre o homem e a verdade. Tolstoi encarou o teatro como meio de expor as suas dúvidas morais e religosas, com peças de grande intensidade: *A Luz Resplandece nas Trevas* e *O Cadáver Vivo*. Mas compôs também peças alegres, devendo destacar-se *O Primeiro Destilador ou de Como o Diabo Ganhou Seu Pedaço de Pão*.

Sumbatov escreveu: "Nos últimos vinte anos diversas correntes e modas geraram têrmos diversos para indicar a categoria das obras teatrais. Os dramas *ideológicos* dos "anos sessenta", constituídos na base de uma tendência determinada, começaram a chamar-se respectivamente "tendenciosos" e foram substituídos pelos dramas *realistas,* influenciados em parte pelos artigos de Zola e do "Viestnik Evropy". Os dramas "realistas" cederam lugar aos do gênero "psicológico" e depois, em fins dos "anos oitenta" e na primeira metade dos "anos noventa", tiveram de retirar-se diante do reclamo da crítica de dramas "literários" e o ostracismo decretado contra as obras "carentes de qualidade literária". Por fim, chegaram as obras simbólicas "fundadas sôbre um estado de ânimo", como antes existiram aquelas "fundadas sôbre esta ou aquela corrente".

CAPÍTULO 26

O gênio dramático de Tchekov e os novos caminhos do teatro russo. Gorki e o teatro social. Andreiev. Stanislavski e Dantchenko. O Teatro Artístico de Moscou. O teatro soviético. Meyerhold e Komisarjevski. Os autores soviéticos.

Um autor da mais alta importância é Anton Tchekov (1860-1904). Com os seus processos revolucionou completamente a cena. Iniciou sua carreira teatral assinando críticas em diversas revistas e declarou: "Pus-me a trabalhar por piedade para com o palco e por amor próprio. É preciso tratar, com tôdas as fôrças, que o palco passe das mãos dos mercadores às dos literatos, se não terá mau fim". No início de sua carreira não conseguiu fugir ao meio ambiente e produziu um melodrama intitulado *No Caminho Real,* mas com *Ivanov* surge a peça característica dos seus processos.

Conta Irène Némirovsky: "O diretor do Teatro Korch, em Moscou, havia encomendado a Tchekov uma peça que êle esperava fôsse cômica (No grande público o nome de Tchekov significava antes de tudo um autor de narrativas engraçadas; ainda não se estava habituado a êste tom terno e sério, que se tornou o seu após os anos 1888-1889). Mas Tchekov escreveu *Ivanov,* quer dizer, outra coisa. "Os dramaturgos contemporâneos, dizia êle, enchem suas peças ùnicamente de anjos, de monstros e de bufões. Eu quis ser original. Não criei um só malfeitor nem um só anjo. Não acusei ninguém. Não abusei de

ninguém". A mania moralizadora e didática, na Rússia, não havia abandonado o teatro. Desejava-se aplaudir personagens bons, devotados, enérgicos, honestos. O burguês russo encontrava uma extrema satisfação em escutar os nobres discursos sôbre a liberdade, a dignidade humana, a felicidade do povo. Ficava quites então com a sua consciência; podia continuar a viver como queria, na preguiça, na indiferença egoísta e nos proveitos mesquinhos. Êle imaginava também tapear as autoridades, vexar o govêrno e disto retirava muitos prazeres inocentes. O público dos teatros não amava a verdade e foi a verdade que o jovem Tchekov tratou de mostrar-lhe".

Ivanov agradou ao público, pois não se distanciava muito da linha naturalista. Na peça, porém, já apareciam as pausas que dariam atmosfera a tôdas as suas futuras peças, baseadas na simplicidade da vida. "Pedem-se heróis e heroínas que causem efeito cênicamente. Mas na vida os homens não se enforcam, não se destripam, não declaram seu amor a cada instante, andam de um lado para o outro, dizem tolices... E isto deve ver-se em cena. É preciso criar um drama em que os homens vão, venham, falem do tempo, joguem cartas e não porque isto seja necessário ao autor, mas porque assim ocorre na vida real".

A segunda peça de Tchekov foi *Lieschy,* um fracasso terrível pela incompreensão do público em relação ao seu estilo, considerado de uma monotonia enorme. Por isto, o aparecimento de outra peça sua, *A Gaivota,* só aconteceu sete anos depois. Neste meio tempo o teatro russo já havia sofrido várias modificações e o público já entrara em contato com novas tendências através de representações de Ibsen, Hauptmann e Maeterlinck. A peça já havia conhecido o fracasso quando lançada pelo Teatro Alexandrisnski, mas teve êxito absoluto ao ser reprisada pelo Teatro de Arte. Daí em diante Tchekov conseguiu impor ao público o seu teatro, com peças como *O Tio Vânia, O Jardim de Cereja, As Três Irmãs,* etc.

Quando Maximo Gorki (1867-1936) se decidiu a escrever para o teatro obteve êxito imediato. Já era um escritor conhecido e suas peças foram lançadas pelo Teatro de Arte dirigido por Stanislavski. Com Gorki instalou-se na Rússia o teatro social e muitos observadores proclamam que suas produções dramáticas contribuíram para o advento da primeira revolução. Seu teatro seguiu a mesma linha impressionista dos seus romances, com peças como *Pequenos Burgueses, Albergue Noturno, Os Filhos do Sol, Os Inimigos, Os Bárbaros, Yegor Bulichov e*

Outros, Os Últimos, Os Originais, Vasa Zeleznova, A Moeda Falsa, O Velhinho, Rabotiaga Slobotekov.

Quando Andreiev (1871-1919) surgiu no teatro sua fama já era grande como romancista. Sua primeira peça, *Para as Estrêlas,* era de base naturalista. A ela seguiu-se *Savys,* onde êle introduz um nôvo estilo no drama: o abstracionismo. Nesta peça as figuras são puramente abstratas, delas não se podendo dizer que representam o homem russo, pois o que na verdade representam são criaturas como deveriam ser de acôrdo com a concepção do autor. Esta tendência ainda mais se acentua em *A Vida do Homem.*

Andreiev foge à moda reinante dos problemas sociais e volta-se para os eternos problemas espirituais do homem em luta consigo mesmo. Tentou penetrar a essência íntima do pensamento dos seus personagens, criando um teatro vigoroso e poético, com peças como *O Rei-Fome, As Máscaras Negras, Anfisa, Anátema, O Oceano, O Professor Storitain, Catarina Ivanovna, Os Dias de Nossa Vida, O Pensamento, Aquêle que Recebe as Bofetadas, A Valsa dos Cães.*

O primeiro grande encenador russo foi Konstantin Sergeievich Aleskseiev (1863-1938), mundialmente conhecido pelo pseudônimo de Stanislavski. Desde a mais tenra idade, animado pelo próprio pai, dedicou-se ao teatro, iniciando suas atividades como ator. Sua luta para tornar-se um ator consciente que representasse com simplicidade é por assim dizer trágica. Criou, porém, um estilo realista que haveria de perdurar por muito tempo, influenciando dezenas de outros atôres, dentro e fora da Rússia. Diretamente influenciado pelos espetáculos do Duque de Meiningen deu os primeiros passos como diretor com *Os Frutos do Ensinamento,* de Tolstoi, e *Otelo,* de Shakespeare. Ambas as representações, carregadas de realismo, não conseguiram atrair a atenção do público e da crítica. Suas tentativas, porém, obtiveram um resultado prático: sua célebre entrevista com outro grande homem de teatro, Vladimir Ivanovich Nemirovich-Dantchenko. Esta entrevista durou dezoito horas, dela nascendo poucos meses depois o *Teatro Artístico de Moscou.*

"Ambos, Stanislavski e Dantchenko, estavam de acôrdo no essencial: o procedimento cênico e o repertório dos teatros imperiais e de alguns teatros particulares de segunda categoria eram antiquados, careciam de altura necessária e a educação dos atôres era péssima. Conseguido o capital suficiente, que na Rússia se obtinha sempre da mesma fonte, quer dizer, dos grandes comerciantes, mecenas entusiastas da arte, os dois novos diretores

alugam o velho teatro Ermitage. Enquanto se efetuam reparos no edifício o elenco parte com destino a uma pequena aldeia chamada Puskhino, situada a trinta quilômetros de Moscou, dedicando-se ali à preparação do repertório para a primeira temporada, ou melhor, um galpão de madeira, construído no meio de um bosque de pinheiros. Ali os próprios atôres levantaram um pequeno palco com um telão barato, arranjaram a sala para o público com algumas cadeiras de Viena e o teatro estava pronto. O "berço" era tão estreito que para ensaiar algumas cenas os atôres deviam ir trabalhar noutra casinha pertencente ao zelador desta estância de verão. Quase todos os atôres viviam ali mesmo, organizados à maneira de estudantes, numa comunidade. Alimentavam-se da cozinha comum. Para se verificar como era modesta essa cozinha leiam-se os apontamentos diários dos gastos, que se guardam no Museu do Teatro Artístico: as quinze pessoas gastaram num mês a soma de vinte e oito rublos, quarenta e dois kopeks, o que era uma insignificância. Mas depois que Stanislavski, ao pôr carvão aceso no samovar sem água, o dessoldou, apareceu na tabela de gastos comuns uma nova rubrica: "Sôldo da criada Dasha". Nesse modesto alojamento do Teatro Artístico ensaiava-se diàriamente das onze da manhã às onze da noite, com intervalos para a comida e para os banhos de rio. Desde o dia 16 de junho até o dia 25 de agôsto efetuaram-se em Puskhino cento e vinte e um ensaios e o total dos mesmos para a primeira temporada do teatro chegou à muito respeitável cifra de trezentos e vinte e três".

A temporada foi inaugurada com a peça de Alexis Tolstoi. *O Tzar Feodor Toannovich,* apresentando em seguida as peças de Leão Tolstoi e Shakespeare. O êxito alcançado foi relativamente pequeno, uma vez que no elenco não apareciam bons atôres.

O primeiro grande sucesso do conjunto foi com *A Gaivota,* de Tchekov. Daí por diante o grupo firmou-se como um dos mais credenciados de todo o mundo, suas representações expressando aquilo que se convencionou chamar de teatro realista-psicológico. Após vinte anos de afirmação começou a ceder lugar a um movimento que se processou dentro da própria organização, encabeçado por Meyerhold, dando nascimento ao Teatro-Estúdio, que não chegou a ser apresentado ao público. Durante vários meses, no entanto, Stanislavski e Meyerhold estudaram a fundo o simbolismo, base do movimento. Procuraram contornar a dificuldade de atôres já acostumados à maneira realista-

psicológica de representarem Maeterlinck. O trabalho foi árduo e improdutivo, pois Stanislavski não concordava com as idéias do seu companheiro, terminando por continuar na sua linha anterior do Teatro Artístico de Moscou. Alternou fracassos com sucessos e aprimorou cada vez mais a sua arte, formando atôres, criando uma nova maneira de encarar o teatro.

A revolução bolchevista interrompeu por vários anos o seu trabalho, retomado em 1927, com outros atôres e sem a harmonia do conjunto anterior. Além disto, os seus métodos mostravam-se um pouco deslocados dentro do nôvo espírito russo. Durante os últimos anos de sua vida dedicou-se a terminar o seu livro sôbre a educação dos atôres.

O teatro soviético atingiu um alto grau de desenvolvimento cênico. Seu defeito capital, a princípio, foi a unilateralidade, mas depois as obras estrangeiras foram representadas largamente.

Depois da revolução bolchevista o teatro russo passou por uma transformação completa, elevando-se extraordinàriamente o número de casas de espetáculos e criando-se, além disso, inúmeras escolas dramáticas. Avantajaram-se mesmo em uma nova concepção da *mise-en-scène,* lançando o construtivismo, por exemplo, que substituiu os cenários pintados e com o construtivismo o próprio texto sofreu alterações.

Eis o que é o construtivismo, segundo Joracy Camargo: "Essa construção, uma caranguejola ou andaimes com escadas, plataformas, planos mais altos e mais baixos, elevadores, guindastes, o diabo, enfim, varia de acôrdo com as necessidades ou natureza das peças. Bastará dizer que os atôres tanto podem andar em sentido horizontal como "andar" ou subir em sentido vertical. Poderão também subir ou descer por uma escada. Algumas partes da "construção" também se movem. Uma frase deve ser dita embaixo, outra convém que seja dita lá em cima. Uma frase deve ser dita na subida, outra na descida. Dito isto assim parece que resulta de tudo uma irremediável confusão, mas a verdade é que o texto da peça adquire um valor imprevisto. Além disso, as "construções" têm um sentido simbólico, significando que a Rússia está construindo uma nova vida".

O objetivo final é derrubar a *mise-en-scène* burguesa, o espectador devendo assistir a uma representação teatral como tal e não como se fôsse a continuação da vida. Diz ainda, a propósito, Joracy Camargo: "... em certas peças, além das três paredes nuas alguns objetos burgueses, necessários à ação, como

cadeiras, jarros, copos, janelas, etc. Mas é que das janelas só interessam a abertura, ou seja, o buraco retangular da parede. Uma cadeira é apenas uma coisa que serve para a gente se sentar. Se o ator deve sentar-se, senta-se numa coisa qualquer. Para desmoralizar a função de uma cadeira dentro dum espetáculo teatral, aparecem cadeiras comuns que, de repente, começam a protestar contra a sua presença inútil ali. O espaldar, maquinado, naturalmente, desmancha-se, as outras peças também começam a mexer-se, até que o ator é obrigado a despojá-lo de tudo o que lhe dê o aspecto de uma cadeira burguesa."

O construtivismo foi devido a Vsevolod Meyerhold, que surgiu na época em que se discutiam as idéias simbolistas em contraposição ao naturalismo e ao realismo. Iniciou suas atividades profissionais como ator no Teatro Artístico de Moscou, mas depois, fascinado pelos postulados simbolistas, rompe com Stanislavski e viaja pelas províncias montando as peças de Maeterlinck. Pregava a necessidade de uma nova técnica da representação, onde os atôres pudessem alcançar o incorpóreo necessário àquele gênero de representações.

"Tais proclamações, tais afirmações, não pareciam extravagantes naquela época. As pessoas estavam virtualmente embriagadas, pouco menos que enlouquecidas pelo anelo de alcançar o inatingível. Viviam num mundo fantasmagórico e não queriam descer por nada à terra. O símbolo — quanto mais obscuro melhor — e a máscara — por mais grotesca que fôsse — eram o que atraíam e exaltavam a imaginação. Neste mundo profundo e refinado bastava um só passo em falso para cair no exagêro, na falta de gôsto, no ridículo e na vulgaridade. E quando todo o mundo está jogando o sacerdócio êste resulta numa orgia ou numa triste farsa. De qualquer modo, o teatro foi também arrastado a êsse mundo fantasmagórico, no qual o pobre ator, com seu sangue, sua carne e seus ossos, e também sua alma, parecia inútil e aborrecido. Havia de ser encontrado o substitutivo para levar adiante a grande experiência. Um teatro convencional conseqüente tende diretamente para um teatro de títeres, porque o corpo está cheio do necessàriamente convencional simbolista".

Em 1906, Meyerhold deu livre curso, de público, às suas idéias, no Teatro de São Petersburgo, com a atriz Vera Feodorovna Komisarjevskaia. O talento histriônico desta grande atriz foi sacrificado pela parte meramente visual do espetáculo.

"*Balaganchik,* peça simbolista de Alexandre Blok, com seu ambiente propício, serviu-lhe muito para demonstrar a maneira

de poder "teatralizar o teatro", ao qual julgava perdido pelo naturalismo. Havia montado para isto o espetáculo de uma maneira muito engenhosa, desnudando a máquina teatral com um processo sumamente simples. Queria que o público não esquecesse que se encontrava no teatro com seu próprio tablado. O espectador podia observar dêste modo como o "ponto" entrava em sua concha e acendia a luz, como os ajudantes do *régisseur* e os maquinistas colocavam o cenário, limpavam e preparavam a cena e repartiam os pertences entre os atôres. Ali, no tablado que estava sôbre o palco, efetuava-se a representação de uma obra vista do seu interior pelo público. Durante trinta anos seguidos, sem desmaios, sem cansaço, Meyerhold repetiu, variou e desenvolveu nos palcos russos aquela descoberta de 1906 no teatro de Vera Komisarjevskaia, em São Petersburgo. Com os anos se havia convertido num maníaco obcedado por uma idéia fixa: "a teatralização do teatro". Como se verá mais adiante, chegou a tais extremos que sòmente graças a circunstâncias temporárias podia ser suportado, apesar de sua crescente influência, de sua mestria reconhecida e de seu extraordinário elenco. Aquêles atôres acrobatas, educados e preparados em sua própria escola, eram únicos em seu tipo. E por fim o teatro do grande *régisseur* deixou de ser teatro para converter-se numa brilhante e muito engenhosa atração, dirigida por um quase genial inventor de truques, movimentos e posturas".

Após o seu rompimento com Vera Komisarjevskaia dirigiu suas atenções para os processos de *Commedia dell'Arte*. E um exemplo típico da fusão dos seus processos é a representação de *Dom Juan,* de Molière, "submergindo virtualmente o público num mar de côres, formas, movimentos, truques e brincadeiras".

Seu passo seguinte foi o futurismo. Neste sentido fêz uma representação de *Otelo,* além de uma pantomima de *Hamlet,* esta última com o intuito de provar que as palavras são desnecessárias. Depois entrega-se de corpo e alma aos ideais da revolução bolchevista e após a vitória suas experiências teatrais se dirigem para o cubismo. O passo imediato é o construtivismo, até que se retira de Moscou em 1937, não se ouvindo mais falar de suas atividades.

"Ao recordar suas antigas revelações e sua excêntrica representação de *O Bosque,* de Ostrovsky, a revista diz: "O positivo desta representação pertence à história e já se havia gasto nos primeiros anos de sua existência sôbre o palco soviético. A posterior influência de Meyerhold como diretor no teatro soviético e especialmente com relação ao tratamento que se dá em

nossos teatros ao nosso patrimônio clássico resulta negativa e ainda duplamente negativa pelo arraigado do mal, tomando ùltinamente o caráter de catástrofe elementar". Tal foi a sentença pronunciada contra Meyerhold e seu teatro, pelo tribúnal da crítica russa, assinalando o fim do formalismo nos palcos soviéticos. Marca também o ocaso dos *régisseurs,* únicos e onipotentes intérpretes a realizadores da totalidade da representação cênica".

Outro importante realizador foi Feodor Feodorovich Komisarjevsky, filho do tenor Feodor Petroviche, irmão da famosa atriz Vera Komisarjevskaia. Foi um dos maiores encenadores que o teatro já produziu. Nasceu na Itália em 1882, diplomou-se em arquitetura e em filosofia na Universidade de São Petersburgo, iniciando sua carreira teatral como cenógrafo e diretor de cena no teatro de sua irmã. Com a morte desta transferiu-se para Moscou, onde abriu uma Escola de Arte Dramática.

Em 1914 fundou o seu próprio teatro experimental em memória da irmã. "A fôrça criadora de um artista pode manifestar-se num reduzidíssimo campo de ação, acessível só a uma pessoa, e o efeito que produzirá sôbre o espectador não será nada menor que se manifestasse em amplos lugares tais como circos, templos ou praças públicas. O palco do teatro de Komisarjevsky era simplíssimo, sem bôca de cena nem degraus, sem janelas nem portas, sem paredes, sem nenhuma construção móvel. Trinta anos mais tarde, em nossos dias, ninguém estranhará tal palco, pois já estamos acostumados a ver representações entre cortinas, mas em 1914 não existia um teatro público onde os cenários, e muito belos cenários, começassem e terminassem ao fundo".

O teatro foi inaugurado com a peça de Oserov, *Dimitri Donskov,* sob os auspícios do comerciante Nosenkov e o êxito foi pouco mais ou menos o normal. E vale assinalar que durante sua existência essa corporação não auferiu lucros extraordinários. A renda dos espetáculos mal chegava para uma parca distribuição entre os colaboradores. Representaram-se originais de Molière e Ostrovski sem que a crítica e o público se interessassem muito pela experiência.

Tudo isto mudou de uma noite para outra graças à indisposição de um velho crítico. A palavra dêsse crítico era sagrada, mas, acamado, não pôde comparecer à representação de *Conto de Natal,* de Dickens. Foi substituído por um crítico jovem que

escreveu uma crítica das mais entusiásticas, o que bastou para encher o teatro noites seguidas.

Em 1918 êle funda, em Moscou, o Teatro de Sínteses. Monta peças do teatro declamado e óperas, entre as quais *A Tempestade,* de Shakespeare: *As Bodas de Fígaro,* de Beumarchais; *O Casamento à Fôrça,* de Molière; *As Alegres Comadres de Windsor,* de Nicolai; *O Barbeiro de Sevilha,* de Rossini; *Os Contos de Hoffmann,* de Offenbach, etc.

Em 1919 é obrigado a deixar a Rússia e instala-se na Inglaterra. Lá trabalhou durante vinte anos, sendo nomeado em 1931 diretor-artístico do Teatro Nacional de Shakespeare em Stratford-on-Avon. Revolucionou completamente as encenações, apresentando também Tchekov aos inglêses, modificando completamente a maneira de representar dos atôres daquele país. Professor na Academia Oficial de Arte Dramática, teve como discípulos: Charles Laughton, Elisabeth Bergner, Vivien Leigh, Akim Tamirov e outros. Montou espetáculos em Paris, Roma, Milão, Viena e Nova York. Em 1939 mudou-se para os Estados Unidos, sendo nomeado professor na Universidade de Yale.

Alexandre Tairov foi outro grande diretor russo. Exerceu suas atividades à frente do Teatro Kamerny. Procurava uma certa verdade teatral, considerando que o ator devia sofrer um verdadeiro treinamento, de modo a representar desde a tragédia à opereta.

Eugênio Vaghtanghov tentou realizar a síntese entre a profundeza psicológica de Stanislavski e a mestria técnica de Meyerhold.

Principais autores soviéticos: Pogodine, com *Meu Amigo;* Ivanov, com *O Trem Blindado;* Boulgsko, com *Os Dias das Turbinas;* Afinoguenov, com *Machenka;* Kirchon, com *Os Trilhos Crescem;* Treniov, com *Lioubov Jaroyaya;* Vichnievski, com *A Tragédia Otimista;* Korneitchouck, com *Platão Kratchek;* Valentin Kataiev, com *A Quadratura do Círculo;* Sofronov, com *Um Personagem de Moscou; e* Constantin Simonov, com *A Questão Russa.*

CAPÍTULO 27

O teatro na América do Norte. O fenômeno do "wagon". Longfellow e o "período de fronteira". David Belasco e a técnica teatral. A Primeira Grande Guerra e o renascimento da arte dramática. Os teatros experimentais. O Theatre Guild. Os teatros de verão e os de universidades. A Broadway. Os autores: de Eugene O'Neill a William Inge.

Vamos encontrar as mais longínquas notícias a respeito do teatro norte-americano no século XVII, embora nenhum autor nacional tenha surgido nessa época. As representações eram esporádicas e a atividade teatral limitava-se mais à leitura das peças vendidas pelos livreiros de Boston. As primeiras casas de espetáculos foram construídas em Nova York, em 1704, tendo sido aberta uma outra, um pouco antes, em Charleston.

Em 1735 têm-se notícias das representações das peças de Otway, como *O Órfão,* por exemplo. Estas representações, porém, continuavam a ser mal vistas, as campanhas se sucediam contra os espetáculos, considerados imorais e os atôres não gozavam de nenhum prestígio social. Grupos inglêses perambulavam pelo país, estacionando em cidades como Filadélfia e Nova York. Representavam em salões adaptados para êste fim, com um repertório em que predominavam as peças inglêsas. Tentados por esta modalidade de diversão vários escritores da terra começaram a escrever para o palco.

A primeira peça escrita na América do Norte foi *Androborus,* atribuída a Richard Hunter, governador de Nova York, porém esta farsa jamais foi representada. Outra peça dêsse período é *A Máscara de Alfredo,* de Francis Hopkunson, baseada na invasão dinamarquesa sofrida pela Inglaterra.

"A primeira representação teatral pròpriamente dita nas colônias realizou-se em 1703. A primeira companhia permanente veio da Inglaterra em 1752, sob a direção de Lewis Hallan. Esta companhia foi reorganizada em 1758 sob a direção de David Godfrey, do "College" de Filadélfia, que assistira à farsa já mencionada (?) e também a um espetáculo da companhia Hallan em 1754, representada dois anos após a morte do autor, em 24 de abril de 1767, no Teatro Southwark, em Filadélfia. É tragédia romântica em versos livres, cuja ação se passa na Pérsia, 200 anos antes de Cristo".

Em 1774 o Congresso ordenou o fechamento dos teatros. Em virtude da guerra, no entanto, para proporcionar diversão aos soldados, os teatros em Nova York abriram suas portas. Em Boston, após a guerra, os cidadãos pediram a revogação da medida. Em 1782 organizou-se um grupo de comediantes que representava num estábulo; os atôres foram presos e julgados. Em Nova York, Lewis Hallan fundou a Companhia Americana que deu várias representações nas cidades do lado do Atlântico. Em 1785 novamente foi agitada a questão dos teatros. Os representantes das cidades pugnavam pela suspensão das medidas que os haviam fechado, ao passo que os representantes rurais manifestavam-se contra, alegando que o teatro era uma escola de perversões e maus costumes.

Dêste período são as peças *Ponteach,* de Robert Roger, e *The Disappontment,* de Thomas Forrest, embora nenhuma das duas tenha sido representada. Surgiram várias sátiras escritas pelos legalistas e pelos revoltosos, destacando-se *The Group,* da historiadora Mercy Warren. A peça mais famosa, no entanto, *é O Contraste,* de Royall Tyler, representada em 16 de abril de 1787. Exaltava a dignidade do povo americano e apresentava uma figura que se tornou típica do palco americano durante muitos anos: Jonathan, símbolo do ianque. Surgiram outros dramaturgos como William Dunlap, James N. Barker, Mordecai Noah e John Howard Payne. O mais importante dêles é William Dunlap, também historiador do drama.

Com o advento da Independência houve um maior número de peças e o teatro passou, então, a ocupar um lugar de muito maior importância na vida da nação. Setecentas peças foram

escritas entre 1789 e 1860, embora a maior parte não passasse de imitação servil dos modelos inglêses e franceses. Eis algumas das peças de pura influência clássica e romântica: *Brutus,* de John Howard Payne; *Leicester,* de William Dunlap; *O Gladiador,* de Robert Montgomery Bird; *Francesca da Rimini,* de Henry Boker; e *Bianca Visconti,* de N. P. Willis.

Mas a tendência para os assuntos locais acentuava-se cada vez mais. Neste sentido as peças podem ser divididas em três grupos: a) o que compreende as produções românticas baseadas em figuras históricas, aproveitando assuntos da época colonial e revolucionária, destacando-se Washington, Burgoyne e Franklin; b) o que engloba as peças sôbre temas indígenas, dando margem a cenas de grande heroísmo, como *Pocahontas,* de George Washington Curtis; e c) que compreende as comédias de assuntos locais. Um assunto largamente explorado foi aquêle que se relacionava ao finório da cidade e aos honestos do campo. Exemplo: *Saratoga Springs* e *Fashion,* de Mrs. Mowatt.

O centro dramático mais importante do país durante muitos anos foi Filadélfia, lá se destacando William Dunlap (1766-1839), responsável por mais ou menos cinqüenta peças. Foi também empresário e escreveu a *História do Drama Americano.* John Howard Payne, além de autor dramático, foi também autor da famosíssima canção *Home, Sweet Home;* e George Henry Boker foi o primeiro dramaturgo americano a ser representado fora do país. Duas peças de imenso sucesso foram: *Rip Van Winkle,* de Irving, e *A Cabana do Pai Tomás,* de Mrs. Beecher Stowe.

No Oeste as representações nunca chegaram a ser proibidas, surgindo numerosos grupos de amadores e tornando-se muito comum a exibição de teatros flutuantes. Os atôres mais famosos do tempo eram: Edwin Forrest, Sol Smith, Charles Kean e James H. Mackett. O repertório era composto de melodramas, pantomimas e farsas, apresentando Shakespeare, Kotzebue e outros. Nas cidades tornou-se comum o *wagon,* dando espetáculos de variedades, muitos dêles mais se aproximando dos circos que dos teatros. Surgiu o primeiro grande empresário: Barnum.

Afastadas as proibições puritanas, as companhias cruzaram o país de leste para oeste e de norte para sul, já com a facilidade das estradas de ferro. O movimento intensificou-se após a descoberta de ouro na Califórnia, que se tornou o centro predileto dos atôres, ali construindo-se casas de espetáculos.

Henry Wordsworth Longfellow, o maior poeta popular americano, também tentou o drama, embora não possuísse ta-

lento para o gênero. Suas peças mais conhecidas e de maior aceitação são: *Evangelina, Hiawatha* e *Tales of a Wayside Inn.* Uma peça sua, *The Spanish Student,* baseada em Cervantes, foi representada na Alemanha. Sua produção de maior fôlego é a série de peças sôbre Cristo, escritas durante trinta anos. A primeira parte chama-se *The Golden Legend,* mais tarde anexada à trilogia conhecida pelo nome de *Christus,* cuja primeira parte era *The Divine Tragedy.* A terceira parte da trilogia dividia-se em duas outras: *John Endicott* e *Giles Corey of the Salem Farms,* às quais foi anexado o drama *Judas Macabeu.*

O teatro no chamado período de fronteira desenvolveu-se mais em cima dos palcos que por meio da literatura, mas podem ser citados os autores dêste período: Augustin Daly (1868-1899), autor do melodrama intitulado *Under the Gaslight,* com uma produção total de noventa peças; Bronson Howard (1842-1908), autor de uma peça de grande sucesso, *Saratoga,* especializando-se em comédias de sociedades, onde os quiproquós eram abundantes, sendo as mais famosas: *Young Mrs. Winthrop, The Henrietta* e *Shenandoah.* Harringan e Hart causaram sucesso com as suas farsas. Com as peças de fronteira e as realistas chegamos a um nôvo período do drama. À primeira classe mencionada pertencem as peças adaptadas de Davy Crockett e Mark Twain. A era do realismo dramático surgiu com *Joshua Whitcomb,* de Denman Thompson, mais tarde denominada *The Old Homestead.* O autor que elevou o realismo doméstico a níveis literários foi James A. Herne (1839-1901), com *Margaret Fleming.* Em *Griffith Devenport* e *Shore Acres,* Herne dá-nos peças que, embora filiadas ao teatro tradicional, apresentavam qualidades de genuína observação. Com David Belasco e William Gillete a técnica teatral alcançou o apogeu. Dos dois, Gillete dispunha de maior domínio dos tipos. O teatro norte-americano pouca coisa apresentou de melhor do que suas grandes produções, entre as quais *The Private Secretary, Held by the Enemy, Secret Service* e *Sherlock Holmes.* Belasco interessava-se mais pelos efeitos da maquinaria teatral. Dos seus cem ou mais trabalhos originais e adaptações, a maioria foi composta tendo em vista montagens espetaculares. A melhor de suas obras é, talvez, *The Return of Peter Grimm.*

O século XX apresentou uma melhora sensível no teatro que se encaminhou para um aperfeiçoamento literário das produções. No início dêste século os dramaturgos que apresentaram melhor rendimento foram: Augustus Thomas, cuja carreira começou num grupo amadorista com a produção de peças ligeiras,

salientando-se depois pela introdução no teatro dos temas da província, em peças como *Alabama* e *Arizona,* sendo sua produção mais famosa *The Vitching Hour;* Clyde Fitch (1865-1909), universitário e homem de teatro, aproveitando de maneira impecável os assuntos do drama europeu e chegando a ser considerado por alguns críticos como o melhor dramaturgo de costumes que já existiu nos Estados Unidos, sendo suas melhores peças *The Climbers, The Girl With the Green Eyes, The Truth* e *The City;* e Langdon Mitchell, que escreveu *The New York Idea,* além de haver adaptado Vanity Fair, de *Thackeray.*

Com a Primeira Grande Guerra o teatro norte-americano tomou um impulso tremendo. Houve um verdadeiro renascimento da arte dramática e isto se deve principalmente aos inumeráveis conjunto de amadores espalhados por todo o território, especialmente os conjuntos de universidades. Ao mesmo tempo, escritores de projeção tomaram a peito a tarefa de despertar o teatro.

Os mais importantes dêste movimento foram William Vaygh Moody e Edward Sheldon, mas outros surgiram, como surgiram também novas casas de espetáculos e novas organizações. A primeira delas é o *New Theater* e o drama literário impõe-se com o aparecimento de peças poéticas, destacando-se as de Percy Mac Kaye: *The Canterbury Pilgrims* e *The Scarecrow.* Devem ser contadas também as produções de Josephine Preston Peaboddy, que alcançou o prêmio Stratford-on-Avon com a peça *The Piper.*

Nos anos de trabalho e reconstrução que se seguiram à Guerra houve uma produção cada vez maior de peças em um ato. Eram escritas para os vários teatros experimentais por intelectuais e foi uma das causas do grande impulso do teatro. Os vários grupos insurgiram-se contra o mercantilismo e o convencionalismo da arte dramática. Êste desejo de valorizar o teatro deu como resultado o aparecimento de várias agremiações importantes de caráter privado. A mais famosa foi o *Theatre Guild,* que ao lado de peças nacionais lançou peças estrangeiras de real valor.

Outros grupos foram o *Neighborhood Playhouse,* situado num arrabalde de Nova York, que durante muitos anos ofereceu espetáculos excelentes: o *Provincetown Players,* instalado num barracão levantado numa pequena língua de terra que avançava pelo mar adentro, revelando ao mundo um dos maiores autores dramáticos do teatro contemporâneo: Eugene O'Neill; o *Mercury Theatre,* dirigido por Orson Welles, que acelerou a produção elisabetana nos Estados Unidos, dando-lhe um signifi-

cado nôvo. Por todo o país espalharam-se os teatros de verão, além de mais ou menos uns três mil *Little Theatres* de responsabilidade de amadores e outras sete mil organizações devidas à classe estudantil.

"Para encontrar a intervenção do govêrno nos teatros temos de chegar à década da crise. Como conseqüência, grande número de pessoas ligadas de algum modo ao teatro ficou desempregado. A intenção do govêrno foi não deixar que por falta de trabalho, se perdessem as capacidades individuais e, assim, procurou utilizá-las numa finalidade social. Por isto, chegamos à experiência grandiosa do "Federal Theatre Project". A história do empreendimento é narrada no livro *Bread and Circuses,* de William Whitman e, com acento pessoal, nas memórias da diretora nacional, a dinâmica Ballie Flanagan, espôsa do professor de grego em Vassar College. O teatro federal não sòmente deu trabalho, em vinte e oito estados, a milhares de artistas desocupados, como também representações a preços mínimos (o teatro nos Estados Unidos é geralmente a preços fora do alcance do povo), realizando assim uma obra de divulgação fora do comum. Desta maneira o teatro chegou a centenas de milhares de pessoas, das quais uns sessenta por cento nunca tinham visto um ator. Realização das mais interessantes foi a produção simultâneamente em vinte e três cidades da peça *It Can't Happen Here,* de Sinclair Lewis, de enrêdo tão altamente liberal. Certos elementos, como o deputado Coffee, tentaram aproveitar o momento para fundar o teatro federal permanente, mas debalde, e o fato é que a experiência, por razões em parte políticas em parte financeiras, terminou bruscamente no ano de 1938. Deixou como contribuição ao teatro a inovação técnica do "jornal vivo", que narra de modo tumultuoso a história das campanhas de utilidade pública, de habitação operária, da luta entre as classes nacionais, da medicina ou da sífilis. Embora esta técnica de teatro seja inesquecível, como homem sincero confesso que a única vez em minha vida em que aborrecido deixei o teatro antes do fim foi na representação, tipo jornal vivo, de *Power."*

Eugene Gladstone O'Neill nasceu na cidade de Nova York, filho dos atôres O'Neill e Ells Quinlan, de religião católica. Enquanto sua mãe se revelava como hábil pianista, o pai percorria todo o país como intérprete de uma única obra: *O Conde de Monte Cristo.* O'Neill acompanha seu pai nessas excursões, estuda num colégio católico e depois de terminar o curso primário passa um ano em Princeton. É expulso da universidade,

emprega-se no comércio, casa-se e divorcia-se ao fim de três anos. Passa a levar uma vida de verdadeiro vagabundo, começando por procurar ouro nas Honduras e continuando como marinheiro, partindo num navio mercante para a América do Sul. Em Buenos Aires perambula pelo cais, bebe nas tabernas, emprega-se na Westinghouse, na Swift e na Singer. Termina por embarcar com destino à África do Sul e de lá para Nova York. Torna-se hóspede de uma sórdida pousada no cais do pôrto, representa pequenos papéis na companhia do seu pai e consegue ser contratado como aprendiz de repórter no *Telegraph*. Neste jornal aparecem seus primeiros versos. Em 1912, acometido de tuberculose, interna-se num sanatário de Gaylord. Ao sair do sanatório escreve algumas peças, entre as quais *Sêde* e *A Equação Pessoa*.

Um biógrafo de O'Neill diz: "Seria difícil estimar com excesso a importância da doença que afligiu O'Neill no inverno de 1912-13. Mas entre o jovem que entrou em Gaylord e o homem que dali saiu houve um mundo de diferença. O primeiro era um rapaz atropelado, que amava a vida rústica, cuja continua agitação e curiosidade o afastavam da família dos amigos em busca de países estranhos e homens mais estranhos ainda Bebia quando tinha dinheiro, ainda que isto não fôsse muito freqüente. No transcurso de suas caminhadas chegou a conhecer algo dos homens, não dos seus modos hipócritas e das máscaras com que se cobrem, mas de sua mente e coração, de suas maneiras de falar e comportar-se. Não foi um intruso nos *bas-fonds*, porém parte dêles. Da mesma maneira que Gorki, parece haver encontrado na sorte dos párias alguma realidade consoladora, alguma mensagem de vida".

Entra em contacto com os Provincetown Players, estreando *Rumo a Cardiff* e outras peças em um ato. Incentivado pelo crítico George G. Nathan produz *Além do Horizonte* e *Ouro*. A partir de então é a maior figura do teatro norte-americano e uma das maiores do mundo. Sua obra — exclusivamente dramática — abarca vários gêneros. Uma galeria de personagens foi criada e assuntos novos foram introduzidos no palco. A técnica sofreu uma modificação nas suas mãos, desde o expressionismo de *O Grande Deus Brown* ao monólogo interior de *Estranho Interlúdio*.

León Mirlas classifica muito bem a sua estética: "Sua posição diante da arte é a desinteressada contemplação estética que Kant e Goethe consideravam a característica fundamental do artista autêntico. Posição, pois, do plástico, do apolíneo. Suas

tragédias, quase tôdas elas, têm uma ressonância social, não porque O'Neill tenha procurado expressamente êste objetivo, mas pela gravitação inevitável de sua densidade, do seu conteúdo. Pode-se dizer muito bem de O'Neill que ocupa um lugar à parte no teatro contemporâneo, pelas características personalíssimas do seu gênio. É êle, sempre êle, sem definição nem influência possíveis, através dos mais diversos gêneros dramáticos e das mais demoníacas aventuras".

Maxwell Anderson é de tendência nitidamente social. Estreou com a peça *What Price Glory?, depois* produzindo outras. A linguagem das suas peças assemelha-se à fala das pessoas vulgares, mas a peça de sua preferência é *Journey to Jerusalem,* versão da vida de Cristo; N. S. Behrman é considerado o melhor escritor de comédias dos Estados Unidos e uma de suas melhores peças é *No Time For Comedy;* Phillip Barry explora os problemas sociais de sua época, principalmente os da classe alta.

Robert Sherwood iniciou sua vida de dramaturgo como autor cômico, mas pouco a pouco modificou a estrutura do seu teatro. No início de sua carreira foi também crítico dramático nas revistas *Life* e *Scribner's Magazine.* Com *A Ponte de Waterloo* alcançou a notoriedade. Didiviu sua atividade de escritor de argumentos cinematográficos entre Hollywood e Londres e recebeu o Prêmio Pulitzer duas vêzes, com *Idiot's Delight* e *Abe Lincoln in Illinois.*

George Kaufman é um perfeito conhecedor da técnica e um dos escritores de teatro que mais dinheiro ganham. Sua produção é tôda dirigida para os teatros comerciais. Peça mais célebre, em colaboração com Moss Hart: *Do Mundo Nada Se Leva;* Sidney Howard limitou sua produção teatral quase à adaptação de romances americanos e franceses; Clifford Odets iniciou sua vida teatral como ator e sua primeira peça foi *Waiting for Lefty,* assunto baseado numa greve de motoristas de táxis, causando uma enorme sensação em todo o país. Sua obra é de tendência comunista; William Saroyan baseia sua técnica em fazer drama sem assunto. Uma das suas características é a alegria de viver que está presente em todos os seus personagens: Sua peça mais conhecida é *The Time of Your Life;* Elmer Rice é o mais conhecido autor expressionista dos Estados Unidos. Peça mais célebre: *A Máquina de Somar;* Thornton Wilder, romancista, projetou-se no teatro com *Nossa Cidade,* peça sem qualquer artifício cênico. Suas peças possuem uma grande carga poética.

Lillian Helmann produz comédias de consistência literária e suas melhores peças são: *The Children's Hour, The Little Foxes* e *Watch on the Rine;* Tennessee Williams produz um teatro cuja preocupação maior são os problemas do sexo, enquanto Marc O'Connolly é célebre por uma peça chamada *Green Pastures,* tema bíblico encarado pelos negros; Arthur Miller e William Inge são dois autores que se projetam no teatro norte-americano, com repercussão universal. Peças do primeiro: *A Morte do Caixeiro Viajante, Um Panorama Visto da Ponte, As Feiticeiras de Salem;* e *Depois da Queda;* do segundo: *Parada de Ônibus* e *Férias de Amor.*

Outros nomes do teatro norte-americano:

Sidney Kingsley conquistou duas vêzes o Prêmio Pulitzer. Seu grande sucesso é *Dead End,* mas escreveu outras peças, entre as quais a conhecidíssima *Detective Story;* Irwin Shaw em suas peças critica a realidade do momento: *Bury the Dead, The Gentle People, Out of the Fog;* Clare Boothe é conhecida no mundo inteiro através de sua peça *The Women;* Erskine Caldwel, principalmente romancista, liga-se ao teatro pelo grande sucesso de oito anos consecutivos na Broadway com a adaptação do seu romance *Tobacco Road;* Paddy Chayefsky teve o seu grande sucesso com *Marty,* na televisão, mas sua primeira peça para o palco foi *Middle of the Night;* William Gibson é autor de duas peças de sucesso: *Two For the Seesaw* e *The Miracle-Worker;* John Steinbeck, famoso como romancista, distingue-se no teatro com *Ratos e Homens;* Robert Andersen é principalmente conhecido por sua peça *Chá e Simpatia;* Edward Franklin Albee é talvez o mais importante dramaturgo da nova geração. Começou escrevendo poemas e alguns romances que nunca chegou a terminar, revelando-se no teatro com *The Zoo Story,* mas foi *Quem Tem Mêdo de Virgínia Woolf?* que o projetou internacionalmente. Escreveu ainda: *The Death of Bessie Smith, The Sandbox, The American Dream* e *Tiny Alice.*

CAPÍTULO 28

O teatro na Argentina. Os indígenas. A Casa de Comédias. A invasão inglêsa. A revolução e o desenvolvimento do teatro. Gutiérrez, o precursor do teatro gauchesco. Os autores e os atôres. Podestá. O uruguaio Florencio Sánchez. Pedro E. Pico e Roberto J. Payró. O teatro moderno e a crítica.

As primeiras manifestações dramáticas na Argentina são devidas aos indígenas, estas manifestações traduzindo-se pelas danças. Em seguida os indígenas representaram na Praça de Maio, em 1769, uma simulação da batalha entre portuguêses e espanhóis.

Os espanhóis também passaram a representar em tablados armados nas praças públicas ou nas residências particulares. Já em 1747 haviam representado duas peças de Calderón de la Barca: *Las Armas de la Hermosura* e *Efectos del Odio y del Amor,* em regozijo pela entronização de Fernando VI.

Depois foi formada uma companhia que estreou com *Primero Es la Honra,* de Moreto, e em seguida *La Vida Es Sueño,* de Calderón de la Barca. Com a subida ao trono de Carlos III, em 1759, várias peças foram representadas em Buenos Aires para festejar o acontecimento. Daí por diante as festas teatrais eram apresentadas desde que houvesse um motivo forte para isto. Em 1783 levantou-se um galpão intitulado de *Casa de Comédias,* destinado a bailes e representações. A Casa de Comédias lutou contra os preconceitos e o clero e contou com o apoio do vice-

governador Vertiz. As obras ali apresentadas, tôdas espanholas, sofriam a censura.

Em 1789, num domingo de carnaval, representou-se ali a primeira peça de tema americano: *Siripo,* de Manuel José de Lavardén. A Casa de Comédias, porém, foi destruída por um incêndio, em 1792, e durante doze anos Buenos Aires ficou sem uma casa de espetáculos. As representações ocorriam nos currais, tablados improvisados e casas particulares. Ao mesmo tempo surgiram produções da terra em forma de sainetes, loas, etc., sendo a mais importante *El Amor de la Estanciera.* E contra o protesto dos reacionários o governador de então fêz construir o Coliseu Provisório de Comédias, a inauguração tendo lugar em 1804. O repertório era o mesmo de sempre: sainetes, comédias, dramas de capa e espada dos autores espanhóis, incluindo-se peças de Goldoni e Kotzebue. A censura continuava a exercer uma vigilância muito grande, a fim de que os ideais revolucionários não tivessem guarida nas representações.

Com a invasão inglêsa o teatro foi ocupado para defesa militar. Voltou à atividade após a expulsão do inimigo, com uma peça relacionada ao acontecimento, do uruguaio Juan Francisco Martínez: *La Lealtad Más Acendrada y Buenos Ayres Vengada.* Com a expulsão dos inglêses os ideais revolucionários se exacerbaram e foi justamente uma representação no Coliseu que serviu de estopim para a revolta. "No dia 20 de maio de 1810 o vice-rei Cisneros recebeu uma intimação para que renunciasse ao cargo, pôsto que, segundo os patriotas, carecia de todo o fundamento. Nesta mesma noite, no Coliseu, interpretou-se *Roma Liberta,* a tragédia de Voltaire. As estrofes vibrantes de tom rebelde carregaram ainda mais a pesada atmosfera da sala, até que, diante de uma tirada que convinha perfeitamente a êsse momento histórico, os patriotas estalam em aplausos enquanto os ouvidores, rígidos em seu camarote, punham os chapéus em sinal de protesto. Talvez se estivesse aguardando êsse momento. Um grande tumulto comoveu a sala e, entre gritos, juramentos e desmaios de mulheres assustadas, ouviu-se uma voz que proclamou resoluta, decisiva: "Viva Buenos Aires Livre!" Era Juan José Paso, que havia desfraldado, pela primeira vez em público, a bandeira da revolução que ondulava já há algum tempo em todos os corações patriotas. A história abria tenazmente caminho através da clamorosa sala do Coliseu (Luís Ordaz)".

Em maio de 1812, festejando-se mais um aniversário da Revolução, representou-se no Coliseu o melodrama de Ambrosio Mo-

rante com música de Blas Paredes, *El 25 de Mayo,* que é a primeira obra dramática nacional.

Os temas revolucionários não sendo mais do agrado do público — e não tinham razão de ser —, o país foi invadido por uma verdadeira onda de peças estrangeiras. Surgiu também a moda das adaptações originais ao sabor da época, notadamente dos espanhóis que, por espírito de vingança, eram mutilados. Houve em seguida um desvio para as traduções francesas que, durante muitos anos, supriram a cena do país. Em 30 de agôsto de 1817 a Sociedade do Bom Gôsto, fundada já há algum tempo, fêz representar *Cornelia Bororquia,* de autor nacional desconhecido, embora atribuída a Ambrosio Morante. A peça era baseada em fatos da Revolução, o que atraiu a cólera do clero. Daí se originarem discussões onde o próprio govêrno foi envolvido, uma vez que se recusara a permitir a censura eclesiástica. As desavenças trouxeram como resultado o desaparecimento da Sociedade do Bom Gôsto, cuja maior finalidade foi revelar uma atriz como Trinidad Guevara — e um homem de teatro — ator, autor, tradutor e adaptador — como Ambrosio Morante.

Outras peças argentinas do período que vai de 1818 a 1821: *El Detalle de Acción em Maipú, Arauco Libre, La Batalla de Tucumán, El Brasilero Fanfarrón* e *Bagre Sapo.*

No govêrno de Juan Manuel Rosas o teatro passou por outro período infrutífero. Sòmente uma casa de espetáculo — o Teatro Vitória — representava, tendo à frente Ana Rodrigues Campomanes, de preferência com peças de horrores, onde o sangue corria com abundância.

Depois da tirania de Rosas volta o país à normalidade, regressando do exílio os maiores vultos argentinos. O teatro, no entanto, continua estacionário, embora nessa época a Argentina tenha sido visitada por grandes figuras da cena mundial: Ristori, Salvini, Rossi, Eleonora Duse e Sarah Bernahrdt. A literatura dramática nacional lentamente ia aparecendo, através de peças como *Rosas,* de Pedro Echague; *La Rosa Blanca, Luz de Luna y Luz de Incendio,* de Martín Coronado; e *Que Dirá la Sociedad?,* de David Pena. Surge então o precursor do teatro gauchesco, Eduardo Gutiérrez, autor do célebre romance *Juan Moreira.*

Outros nomes, porém, merecem ser apontados: Francisco Fernández, Nicolás Granada e Martín Coronado. "Os três compuseram obras antes que atôres crioulos pudessem representá-las e, como os zarzuelistas e saineteiros Ezequiel Soria, Nemesio Trejo, Miguel Ocampo ou Carlos Pacheco, entregaram suas pri-

meiras produções crioulas a companhias peninsulares. Muitas delas fracassaram, mas voltaram a ser estreadas anos depois com atôres nativos, triunfando. A anedota merece ser recordada. É exemplar. E assinala a solução do tão debatido problema de saber se o teatro argentino nasceu antes ou com o mimodrama *Juan Moreira.* Dormia e êle, ao injetar-lhe seiva nativa, despertou-o. Esta é a palavra justa".

Francisco Fernández, em 1877, publicou um volume de *Obras Dramáticas,* mas em 1872 já havia escrito um drama gauchesco intitulado *Salomé,* o drama era de base realista, com o diálogo recheado de palavras nativas e espanhol deformado. Esta linguagem logo seria empregada em larga escala em todo o teatro gauchesco. Nicolás Granada, em 1858, estreara sua primeira peça: *De Novio a Padrino,* mas tomou parte na guerra do Paraguai e absorveu-se completamente pelo jornalismo, embora tenha reaparecido em 1893 com as peças *La Bolsa Verde, Colombisson* e *Juca Tigre.* Esta última converteu-se num escândalo, pois era uma sátira dirigida contra o Brasil. Em 1897 fêz representar a tragédia *Atahualpa* e em 1900 a companhia de José Podestá representou sua comédia *Al Campo,* com a qual estreou definitivamente no teatro gauchesco. Sua melhor peça é *La Gaviota.*

O último dos precursores do teatro gauchesco foi um romântico: Martín Coronado. Foi presidente da Argentina e suas melhores peças eram escritas em versos: *Luz de Luna y Luz de Incendio, Salvador, Cortar Por lo Más Delgado, Un Soñador* e *Justicias de Antaño.* Em 1903 atôres crioulos representam *La Piedra de Escándalo,* com a qual entra definitivamente no teatro popular.

Os atôres Podestá tiveram uma importância muito grande no desenvolvimento da cena argentina. "Foi graças aos Podestá — não ao seu simples comêço, mas à sua persistência e tenacidade — que o teatro nacional tomou base orgânica. Êles concretizaram cabalmente uma nova etapa, a de maior simplificação sem dúvida, por suas conseqüências, dessa marcha do teatro em busca do tema, modalidade e expressão próprias, a que já nos referimos. Pois não é possível supor que um teatro nasce de improviso. É um trabalho de longos anos, até de séculos, onde não cabe improvisar porque se trata de um problema de cultura, de sensibilidade. Ao falarmos de formação não nos referimos às expressões isoladas de um teatro abstrato, mas ao teatro próprio no sentido mais amplo e mais profundo; por seus autores, atôres, sentimentos, expressão, modalidade, espírito e

público. Os Podestá eram o circo, quer dizer, os saltos, as palhaçadas, as pantomimas. O circo foi e ainda é, de certa forma, o espetáculo do povo, por ser o que mais se acha ao alcance do seu gôsto um tanto primário e de sua ingênua sensibilidade".

Eduardo Gutiérrez iniciou sua vida intelectual como jornalista, publicando novelas em *La Patria Argentina,* influenciado por Alexandre Dumas e Balzac. Sua novela *Juan Moreira* foi a que lhe rendeu mais dinheiro e a que conduziu seu nome à glória. Teatralizada, é apontada como a mais alta de todo o teatro gauchesco. Conquistou todos os públicos, de cidade em cidade, abrindo um caminho nôvo para o teatro argentino, criando o gênero nativo puro.

Animados por êsse êxito vários autores começaram a escrever para o teatro dos Podestá. Destacam-se as peças: *Las Tribulaciones de un Criollo,* de Pérez Peti; *Fausto Criollo,* de Agustín Fontanella; e *Gabino el Mayoral,* de García Velloso. Em 1901 houve uma cisão na companhia dos Podestá. José e outros irmãos permaneceram no Teatro Rivadavia, enquanto Jerônimo e os filhos ocuparam o Teatro Libertad. Os autores, portanto, foram beneficiados com a existência de duas companhias.

A temporada de 1902 no Teatro Apolo foi fundamental para o teatro argentino. Atraiu a atenção de tôda a imprensa e de nomes já projetados em outros gêneros literários. Isto se deve principalmente ao lançamento de três peças: *La Piedra de Escándalo,* de Martín Coronado; *Jesus Nazareno,* de García Velloso; e *Al Campo,* de Nicolás Granada. A estas se seguiram o êxito de *Política Casera,* de Soria; *Canción Trágica,* de Roberto J. Payró; e *M'Hijo el Dotor,* de Florencio Sánchez.

Êste último autor nasceu em Montevidéu, em 1875. Iniciou sua atividade intelectual no jornalismo, com a idade de quinze anos, e apareceu como ator num teatro de amadores. Dessa experiência nasceu uma peça, que êle mesmo intitulou "jôgo-sério-mímico-burlesco", chamada *Los Soplados.* Perdeu o emprêgo em Montevidéu, transferiu-se para Buenos Aires, novamente voltou ao Uruguai e outra vez ingressou no jornalismo. Fugiu para o Brasil por motivos políticos, regressou a Buenos Aires e, de volta ao Uruguai, filiou-se ao grupo anarquista Centro Internacional de Estudos Sociais. No Centro fazia conferências políticas e atuava como amador teatral, escrevendo uma peça: *Ladrones.* Mais uma vez em Buenos Aires praticou o jornalismo e escreveu *Las Curdas.* Depois de ser oferecida sem resultado a tudo quanto era companhia, foi aceita por José Podestá, que sòmente a lançou seis anos depois. Atingiu o cargo

de diretor do jornal *La República* e por ocasião da greve dos empregados, que apoiou, viu-se sem emprêgo. Dêsse episódio nasceu a peça *La Gente Honesta,* que foi proibida na noite de sua representação, sendo Sánchez e seus companheiros presos. Na prisão mesmo fundou o jornal *La Época.* Em 1902, em Rosário, lançou a peça *Canilita* (nova versão de *Ladrones*), mas em Buenos Aires não conseguiu colocá-la em nenhum teatro. Cheio de dificuldades financeiras produziu a obra que iria abrir as portas do teatro a tôda a sua produção posterior: *M'Hijo el Dotor.* Tendo sido uma das suas peças elogiadas por Antoine, embarcou para a Europa em 1909, mas já com a saúde abalada sèriamente faleceu em Milão.

Durante a atividade de Sánchez no teatro argentino surgiram vários autores: Pedro E. Pico, Alberto T. Weisbach, José León Pagano, Marino G. Borch, Alberto Méndez Caldeira, Julio Sánchez Gardel, Alberto Chiraldo, Alfredo Duhan, Gregorio Laferrère, Carlos Mauricio Pacheco, Javier de Viana.

Roberto J. Payró estreou em 1905 com a peça *Marcos Severi,* a qual se seguiu *El Triunfo de los Otros.* Afastando-se do teatro e do país, volta a Buenos Aires em 1924, lançando então duas comédias: *Fuego en el Rastrejo* e *Vivir Quiero Conmigo* e logo depois *Alegría,* sua última comédia. O teatro de Payró peca por excesso de intelectualidade.

Surgiram, então, outros autores: Ángelo Tesada, Orfilia Rico, Maria Gómez, Lea Conti, Francisco Ducasse, Enrique Muino, Elisa Alippi, Enrique Arellano e os três maiores: Pablo Podestá, Guillermo Battaglia e Angelina Pagano.

O teatro moderno argentino iniciou-se após 1910 e costuma ser dividido em duas fases, a primeira referindo-se à continuação do drama gauchesco. Diz Ernesto Moralea que "o idealismo é seu denominador comum. Escreve-se como escreveram Leguizamon, Sánchez, Payró, Laferrère, Sánchez Gardel, por escrever, com fervor desinteressado. Não se faz mais porque não se pode. Autores e atôres dão-se ao teatro. São "cruzados da sorte". Esforçam-se por superar, superam-se. O interêsse do público os acompanha. Organizam-se concursos e os julgamentos são discutidos por êsse público, acaloradamente, com paixão".

Mas contra a onda de certos mercenários do teatro levantam-se os verdadeiros espíritos dramáticos argentinos. Lutaram por um teatro melhor, atôres como Enrique Arellano e Ángelo Tesada e autores como Ghirardo, Cione e Defilippis Novos. Êste é o "mais moderno dos autores desaparecidos". Foi um renovador com peças como *El Alma de Un Hombre Honrado.* De-

vem ser assinalados também os nomes de Emillo Berisso, autor de um melodrama de grande sucesso: *Con Las Alas Rotas.* Ernesto Herrera, com as peças *El Estanque, La Moral de Misia Paca* e *El León Cego.* Paul Groussac, com *La Divisa Dunzó* e Martínez Cuitiño com *Mate Dulce, Horizontes* e *La Proa.*

O mais importante autor dos dias contemporâneos é Armando Discépolo. Pela primeira vez escreveu grotescos de grande qualidade artística como *Stéfano* e *Mateo.* Além dêle devem ser citados González Pacheco, Enrique Gustavino, Román Gómez Masía, Conrado Nalé Roxlo, Ricardo Rojas e Tulio Carella.

O movimento dramático de vanguarda foi iniciado em 1925, com a criação dos chamados "teatros independentes". Podem ser citados: Teatro Libre, Teatro del Pueblo, El Teatro Rodante, La Máscara, La Cortina, El Tinglado, La Carreta, La Nave, Teatro Experimental. Lançaram peças de grande originalidade como *La Muerte Es Hermoza e Blanca,* de Álvaro Yungue; *Títeres de Pies Ligeros,* de Ezequiel Martínez Estrada; *Mientras Dan las Seis,* de Amado Villar; *El Niño Que Jugó Con la Muerte,* de Roberto Mariani; e *La Isla Desierta,* de Roberto Arlt.

Salientaram-se encenadores como Leónidas Barletta, Ricardo Passano, Wally Zenner, que também ofereceram ao público obras do repertório universal. Como críticos dramáticos e ensaístas importantes podem ser citados: José Maria Monner Sans, León Mirlas e Alfredo de la Guardia.

BIBLIOGRAFIA

A Companion to Shakespeare Studies, edited by Harley Granville Barker and G. B. Harrison, at the University Press, Cambridge, 1949.

Agate, James — *The Contemporary Theatre,* George G. Harrap and Company Ltd., London, 1946.

Anders, France — *Jacques Copeau et le Cartel des Quatre,* A. G. Nizet Éditeur, Paris, 1959.

Architecture et Dramaturgie, communications presentées par André Villiers, Flammarion, Paris, 1950.

Aristóteles — *Poética,* traducción de Eilard Schelesinger, Emecé Editores S. A., Buenos Aires, 1947.

Arnaud, Lucien — *Charles Dullin,* L'Arche Éditeur, Paris, 1952.

Arnold, Paul — *El Porvenir del Teatro,* traducción de Aníbal Leal, Ediciones Leviatán, Buenos Aires, 1958.

Arnald, Paul — *Frontières du Théâtre,* Éditions du Pavois, Paris, 1946.

Bailly, Auguste — *Racine,* Librairie Arthème Fayard, Paris, 1948.

Barrault, Jean-Louis — *A Propos de Shakespeare et du Théâtre,* La Parade, Paris, 1949.

Barrautl, Jean-Louis — *Réflexions Sur le Théâtre,* Jacques Vautrain Éditeur, Paris, 1949.

Baty, Gaston — *Rideau Baissé,* Bordas, Paris, 1948.

Beare, W. — *The Roman Stage,* Methuen & Co. Ltd., London, 1950.

Beaty, Jay B. Hubbel and John O. — *An Introduction to Drama,* The Macmillan Company, New York, s. d.

Bellinger Martha Fletcher — *A Short History of the Drama,* Henry Holt and Company, New York, 1939.

Bénazet, Alexandre — *Le Théâtre au Japon,* Ernest Leroux, Éditeur, Paris, 1901.

Bernard, Jean-Jacques — *Mon Ami le Théâtre,* Éditions Albins Michel, Paris, 1958.

Bernhardt, Lysiane — *Sarah Bernhardt, Ma Grand'Mère,* Éditions du Pavois, Paris, 1947.

Bernhardt, Sarah — *El Arte Teatral,* versión de Nicolás Olivari, Editorial Schapire, Buenos Aires, 1946.

Bernhardt, Sarah — *Memórias,* tradução de Gulnara Lobato de Morais Pereira, Livraria José Olympio Editôra, Rio de Janeiro, 1949.

Berzeviezy, Albert de — *Le Surnaturel Dans le Théâtre de Shakespeare,* s. t., Fontemeing et Cie. Éditeurs, Paris, s. d.
Blanchart, Paul — *Firmin Gémier,* L'Arche Éditeur, Paris, 1954.
Blanchart, Paul — *Histoire de la Mise-en-Scène,* Presses Universitaires de France, Paris, 1948.
Bloch, Jean-Richard — *Destin du Théâtre,* Librairie Gallimard, Paris, 1930.
Boileau — *L'Art Poétique,* Librairie Hachette Paris, 1946.
Borba Filho, Hermilo — *Duas Conferências: Teatro, Arte do Povo e Reflexões Sôbre a "Mise-en-Scène".* Diretoria de Documentação e Cultura, Recife, 1947.
Borba Filho, Hermilo — *História do Teatro,* Livraria Editôra da Casa do Estudante do Brasil, Rio de Janeiro, 1953.
Borba Filho, Hermilo — *Teoria e Prática do Teatro,* Editôra Íris, São Paulo, 1961.
Bradley, A. C. — *Shakespearean Tragedy,* The Macmillan Company, New York, 1949.
Bragaglia, Anton Giulio — *Del Teatro Teatrale Ossia del Teatro,* Edizioni Tiber, Roma, 1929.
Bragaglia, Anton Giulio — *Fora de Cena,* tradução de Álvaro Moreira, Vecchi Editor, Rio de Janeiro, 1941.
Brandes, Jorge — *Henrik Ibsen,* traducción de José Liebermann, Editorial Tor, Buenos Aires, 1933.
Brasilach, Robert — *Corneille,* Librairie Arthème Fayard, Paris, s. d.
Brisson, Pierre — *Au Hasard des Soirées,* Gallimard, Paris, 1935.
Brisson, Pierre — *Du Meilleur au Pire,* Gallimard, Paris, 1937.
Brisson, Pierre — *Le Théâtre des Années Folles,* Éditions du Millieu du Monde, Genève, 1943.
Brooks, Alden — *Will Shakespeare, Factotum and Agent,* Round Table Press Inc., New York, 1937.
Bruford, Rose — *Speach and Drama,* Methuen & Co. Ltd., London, 1951.
Burton, Richard — *How to See a Play,* The Macmillan Company, New York, 1929.
Camargo, Joracy — *O Teatro Soviético,* Cia. Editôra Leitura, Rio de Janeiro, s. d.
Campo, Luigi — *I drammi Satireschi della Grecia Antica,* Fratelli Bocca Editori, Milane, 1940.
Castagnino, Raúl H. — *Teoria del Teatro,* Editorial Nova, Buenos Aires, 1956.
Cavalheiro, Edgard — *García Lorca,* Livraria Martins Editôra, S. Paulo, 1946.
Cazanian, Louis — *L'humour de Shakespeare,* Aubier, Paris, 1945.
Cézan, Claude — *Louis Jouvet et le Théâtre d'Aujourd'Hui,* Éditions Emile-Paul Frères, Paris, 1948.
Chaignet, E. Ad. — *La Tragédie Grecque,* Librairie Académique, Paris, 1877.
Chambrun, Longworth — *Shakespeare Retrouvé,* Plon, Paris, 1947.
Chancerete, Léon — *Le Théâtre et la Jeunesse,* Éditions Bourrelier, et Cie., Paris, 1946.
Chavance, Caston Baty et René — *Vie de l'Art Théatral,* Librairie Plon, Paris, 1932.
Chejov, Michael — *Al Actor,* traducción de José Vilarba Pinyana, Editorial Constancia S. A., México, 1955.

Chenu, Joseph — *Le Théâtre de Gabriel Marcel et Sa Signification Metaphysique,* Aubier, Éditions Montaigne, Paris, 1948.
Chenez, Claudine — *Introduction à Paul Claudel,* Éditions Albin Michel, Montrengo, 1947.
Chute, Marchette — *Shakespeare of London,* Secker & Worburg, London, 1951.
Clark, Barrett H. — *O'Neill, el Hombre y Su Obra.* Traducción de Manuel Barberá, Editorial Nova, Buenos Aires, 1945.
Cohen, Gustave — *Le Théâtre en France au Moyen Age,* Presses Universitaires, Paris, 1948.
Craig, Edward Gordon — *De l'Art du Théâtre,* s. t., Éditions Lieutier, Paris, s. d.
Croce, Benedetto — *Ariosto, Shakespeare e Corneille,* Gius, Laterza & Figli, Roma, 1944.
Croce, Benedetto — *Shakespeare,* traducción de Ricardo Baeza, Ediciones Imán, Buenos Aires, 1944.
Croiset, Maurice — *Eschyle,* Société d'Éditions "Les Belles Letres", Paris, 1928.
Dalséme, René — *La Vie de Beaumarchais,* Librairie Gallimard, Paris, 1928.
D'Amico, Silvio — *Storia del Teatre Drammatico,* Garzanti Editores, 1950.
D'Amico, Victor — *Theater Art,* The Manual Arts Press, Peoria, Illinois, 1931.
Dantchenko, Vladimir Nemirovitch — *My Life in the Russian Theatre,* translated by John Cournos, Geoffrey Bles, London, 1937.
Darlington, W. A. — *The Actor and His Audience,* Phoenix House, London, 1949.
Diaz-Plaja, Guillermo — *Federico García Lorca,* Editorial Guillermo Kraft Limitada, Buenos Aires, 1948.
Diez-Cañedo, Enrique — *El Teatro y Sus Enemigos,* La Casa de España en México, México, 1939.
Dottin, Paul — *Le Théâtre de Somerset Maugham,* Librairie Académique Perrin, Paris, 1937.
Dubech, Lucien — *Histoire Générale Ilustrée du Théâtre,* Librairie de France, Paris, 1931.
Dullin, Charles — *Souvenirs, et Notes de Travail d'un Acteur,* Odette Lieutier, Paris, 1946.
Dürrenmatt, Friedrich — *Problemas Teatrales,* versión de Alfredo Cahn, Sur, Buenos Aires, 1961.
Dussane — *Reines de Théâtre,* H. Lardauchet, Lyn, 1946.
Dussane — *Un Comédien Nommé Molière,* Librairie Plon, Paris, 1936.
Dzhivelegor, G. N. Boiadzhaiev e A. — *Historia del Teatro Europeo,* traducción de Sergio Bellaieff, Editorial Futuro S. R. L., Buenos Aires, 1947.
Echanque, Jean Paul — *Teatro y Música en Europa,* Libreria del Colegio, Buenos Aires, s. d.
Eliot, T. S. — *Los Poetas Metafísicos y Otros Ensayos Sobre Teatro y Religión,* traducción de Sara Rubinstein, Emecé Editores S. A., Buenos Aires, 1944.
Eliot, T. S. — *Poesia y Drama,* traducción de Jorge Zalamanca, Emecé Editores S. A., Buenos Aires, 1952.

Evreinoff, Nicolas — *El Teatro en la Vida,* s. t., Ediciones Ercilla, Santiago do Chile, 1936.
Evreinoff, Nicolas — *Histoire du Théâtre Russe,* adaptation française de G. Walter, Editiones du Chêne, Paris, 1947.
Farias, Javier — *Historia del Teatro,* Editorial Atlantida S. A., Buenos Aires, 1944.
Fay, Gerard — *The Abbey Theatre,* Clenmere & Reynolds Ltd., Dublin, 1958.
Fernández, Ramón — *La Vie de Molière,* Librairie Gallinard, Paris, 1939.
Fergusson, Francis — *The Idea of a Theater,* Doubleday Ancher Books, New York, 1954.
Flanagan, Hallie — *Dynamo,* Duell, Sloan and Pearces, New York, 1943.
Fleury, Jean — *Marivaux et le Marivaudage,* E. Plon et Cie. Imprimeurs Éditeurs, Paris, 1881.
Fluchère, Henri — *Présentation de Shakespeare, Dramaturge Elizebethain,* Cahiers du Sud, Paris, 1948.
Frischauer, Paul — *Beaumarchais,* tradução de Godofredo Rangel, Cia. Editôra Nacional, São Paulo, 1942.
Fulop-Muller, René — *El Teatro y el Cine Norte-Americanos,* Gustavo Gili Editor, Barcelona, 1932.
Gaillard, Roger — *La Vie d'un "Joeur",* Calman-Lévy Éditeurs, Paris, 1953.
Gatto, Hector lo — *Historia del Teatro Ruso,* versión de Francisco J. Bolla, Editorial la Universidad, Buenos Aires, 1945.
Gautier, Théophile — *Les Maîtres du Théâtre Français,* Payot, Paris, 1929.
Gazagne, Paul — *Marivaux,* Aux Édition du Seuil, Paris, 1954.
Geisenheyner, Max — *História da Cultura Teatral,* tradução de Dugrum Hamrel, Editorial Astor, Lisboa, 1961.
Gémier — *El teatro,* traducción de Hector P. Agosti, Editorial Futuro S. R. L., Buenos Aires, 1946.
Ghelderode, Michel de — *Les Entretiens d'Ostende,* L'Arche, Paris, 1956.
Gisselbrecht, André — *Introducción a la Obra de Bertolt Brecht,* traducción de Enrique Alonso, Ediciones Siglo Viente, Buenos Aires, 1958.
Gerchakok, Nikolai M. — *Les Lecciones de "régisseur" de Stanislavski,* s. t., Ediciones Pueblos Unidos, Montevideo, 1956.
Gouthier, Henri — *L'Essence du Théâtre,* Librairie Plon, Paris, 1943.
Graf, Arturo — *Studii Drammatici,* Ermanno Loescher, Roma, 1878.
Gouthier, Henri — *Le Théâtre et l'Existence,* Aubier, Paris, 1952.
Guardia, Alfredo de la — *El Teatro Contemporaneo,* Editorial Schapire, Buenos Aires, 1947.
Guardia, Alfredo de la — *García Lorca, Persona y Ereación,* Sur, Buenos, Aires, 1941.
Guillemin, Henri — *Victor Hugo,* Aux Éditions du Seuil, Paris, 1954.
Hamilton, Clayton — *The Theory of the Theatre,* Henry Holt and Company, New York, 1939.
Harris, Frank — *Bernard Shaw, Uma Biografia Irreverente,* tradução de Moacyr Werneck de Castro, Editôra Globo, Pôrto Alegre, 1947.
Harsh, Philip Whaley — *A Handbook of Classical Drama,* Stanford University Press, London, 1944.
Hazllit, William — *Characters of Shakespeare's Plays,* J. M. Dent & Sons Ltd., London, 1951.

Hobson, Harold — *Theatre,* Longmans, Green and Co., London, 1948.
Ignátov, S. — *El Teatro Europeo en los Tiempos Modernos,* traducción de N. Caplán, Editorial Futuro S. R. L., Buenos Aires, 1947.
Imbert, Enrique Anderson — *Ibsen y Su Tiempo,* Editorial Yerba Buena, Buenos Aires, 1946.
Jacobbi, Ruggero — *A Expressão Dramática,* Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, 1956.
Jouvet, Louis — *Réflexions du Comédien,* Americ. Edit., Rio de Janeiro, s. d.
Jouvet, Louis — *Témoignagens Sur le Théâtre,* Flammarion Éditeur, Paris, 1952.
Kemp, Robert — *Lectures Dramatiques,* Éditions Marcel Daubin, Paris, 1947.
Kohler, Pierre — *L'Esprit Classique et la Comédie,* Payot, Paris, 1925.
Komissarzhovsky, V. — *Moscow Theatre,* translated by Vic Schneierson and W. Perelman, Foreign Languages Publishing House, Moscou, 1959.
Kordon, Bernardo — *El Teatro Tradicional Chino,* Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1959.
Kurtz, Maurice — *Jacques Copeau, Biographie d'un Théâtre,* Les Éditions Nagel, Paris, 1950.
Lacour, Léopold — *Les Maitresses de Molière,* Societé Française d'Éditions Littéraires & Techniques, Paris, 1932.
Lacretelle, Pierre de — *La Vie Privée de Racine,* Hachette, Paris, 1949.
Lafenestre, Georges — *Molière,* Librairie Hachette, Paris, 1949.
Lebègue, Raymond — *La Tragédie Française de la Renaissance,* Anc. Établissem. J. Lebègue & Cia., Éditeurs, Bruxelles, 1944.
Lefranc, Abel — *À la Decouverte de Shakespeare,* Éditions Albin Michel, Paris, 1945.
Le Théâtre à Paris au XVIIIe. Siècle, Payot, Paris, 1930.
Les Spectacles a Travers les Ages, Aux Éditions dy Cygne, Paris, 1931.
Lida, Maria Rosa — *Introducción al Teatro de Sófocles,* Editorial Losada S. A., Buenos Aires, 1944.
Lindsay, Ann — *The Theatre,* The Bodley Head, London, 1948.
Lucas, F. L. — *Eurípedes y Su Influencia,* Editorial Nova, Buenos Aires, 1947.
Macleed, Joseph — *A Soviet Theatre Sketch Book,* George Alen & Unwin Ltd., London, 1951.
Madariaga, Salvador de — *El Hamlet de Shakespeare,* Editorial Sud-Americana, Buenos Aires, 1949.
Mccollon, William G. — *Tragedy,* The Macmillan Company, New York, 1957.
Mélanges d'Histoire du Théâtre du Moyen Age et de la Renaissance, Librairie Nizet, Paris, 1950.
Melvill, Harold — *Designing and Painting Scenery for the Theatre,* The Art Trade Press Ltd., London, 1948.
Merejkovsky, Dmitri — *Gogol y el Diablo,* traducción de Antonio R. Costa, Editorial Poseidon, Buenos Aires, 1945.
Mirlas, León — *El Teatro de O'Neill,* Editorial Claridad, Buenos Aires, 1938.
Mirlas, León — *O'Neill y el Teatro Contemporaneo, Editorial* Sud-Americana, Buenos Aires, 1950.

Morales, Ernesto — *Historia del Teatro Argentino,* Lautaro, Buenos Aires, 1944.
Moratín, Leandro Fernández — *Orígenes del Teatro Español,* Editorial Schapire, Buenos Aires, 1946.
Morhardt, Mathias — *A la Rencontre de William Shakespeare,* Societé Française d'Éditions Littéraires et Techniques, Paris, 1938.
Moussinac, Léon — *Le Théâtre, des Origines a nos Jours.* Amiet-Dument, Paris, 1957.
Moussinac, Léon — *Tratado de Puesta em Escena,* Ediciones Leviatán, Buenos Aires, 1957.
Murray, Gilbert — *Esquilo, el Oreador de la Tragedia,* versión de León Mirlas, Espasa-Calpe Argentina S. A., Buenos Aires, 1943.
Nardelli, Federico V. — *El Hombre Secreto (Vida y Tormento de Luigi Pirandello),* traducción de Jose Blaya Lezano, Editorial Corinto, Buenos Aires, 1944.
Navarre, Octave — *Le Théâtre Gree,* Payot, Paris, 1925.
Nelnes, Henning — *A Primer of Stagecraft,* Dramatists Play Service, New York, 1941.
Nemirovsky, Irène — *La Vie de Tchekov,* Éditiones Albin Michel, Paris, 1946.
Nietzsche — *El Origen de la Tragedia,* traducción de Eduardo Ovejero y Maury, Espasa-Calpe Argentina S. A., Buenos Aires, 1943.
Noronha, E. de — *Evolução do Teatro,* Livraria Clássica Editôres, Lisboa, 1909.
Neurissier, François, — *F. García Lorca,* L'Arche Éditeur, Paris, 1955.
Odell, George C. D. — *Annals of the New York Stage,* Columbia University Press, New York, 1945.
Olivera, P. O. Dudgeon e M. A. — *Teatro Ingles del Siglo XX,* Ediciones Losange, Buenos Aires, 1958.
Ordaz, Luiz, — *El Teatro en el Rio de la Plata,* Editorial Futuro S. R. L. Buenos Aires, 1946.
Ould, Herman — *The Art of the Play,* Sir Isaac Pitman & Sons Ltd., London, 1948.
Pagnol, Marcel, — *Notes Sur le Rire,* Les Éditions Nagel, Paris, 1947.
Palleake, S. A. — *Maurice Maeterlinck en Allemagne,* Societé d'Édition "Les Belles Lettres", Paris, s. d.
Paraf, Pierre — *Les Métiers du Théâtre,* Librairie Octave Boin, Paris, 1923.
Peacock, Ronald — *The Art of Drama,* The Macmillan Company, New York, 1957.
Peña, Joaquín de Entrambasaguas y — *Vida de Lope de Vega,* Editorial Labor S. A., Barcelona, 1936.
Pemán, José María — *Algunos Valores Fundamentales del Teatro de Lope de Vega,* Cumbre, Buenos Aires, 1942.
Pignarre, Robert — *Histoire de Théâtre,* Presses Universitaires de France, Paris, 1946.
Piñuela, José Deleito — *Origen y Apogeo del Genero Chico,* Revista del Occidente, Madrid, 1949.
Piscator, Erwin — *Teatro Político,* traducción de Salvador Vila, Editorial Futuro S. R. L., Buenos Aires, 1957.
Ponpeye, Camille — *Les Dramaturgos Exotiques,* La Renaissance d'Occident, Bruxelles, 1926.

Raphael, D. D. — *The Paradox of Tragedy,* George Allen & Unwin Ltd., London, 1960.
Raphaelson, Audray — *Contemporary Theatre,* The Macmillan Company, New York, 1949.
Redgrave, Michael — *Mask or Face,* Hainemann, London, 1958.
Redondo Junior — *Panorama do Teatro Moderno,* Editôra Arcádia, Lisboa, 1961.
Reinhardt, Max — *A vida de Eleonora Duse,* tradução de José Lins do Rêgo, Livraria José Olympio Editôra, Rio de Janeiro, 1940.
Reyval, Albert — *L'Église, la Comédie et les Comédiens,* Éditions Spes, Paris, 1953.
Rice, Elmer — *Teatro Vivo,* tradução de Mercedes Zilda Cobas Felgueiras, Editôra Fundo de Cultura, Rio de Janeiro, s. d.
Richardson, Ruth — *Florencio Sánchez and the Argentine Theatre,* Instituto de las Españas en los Estados Unidos, New York, 1933.
Rolland, Romain — *Le Théâtre du Peuple,* Albin Michel Éditeur, Paris, s. d.
Romans, Giorgia Richetti e Giorgio — *Teatro in Israele,* Capelli Editore, Bologne, 1960.
Rousseau, André — *Le Monde Classique,* Albin Michel Éditeur, Paris, 1942.
Sans, José Maria Monner — *Panorama del Nuevo Teatro,* Editorial Losada S. A., Buenos Aires, 1947.
Saint-Victor, Paul de — *Las dos Carátulas,* versión de M. R. Blanco-Belmonte, Joaquín-Gil Editor, Buenos Aires, 1943.
Saviotti, Gino — *Filosofia do Teatro,* Editorial Inquérito Ltda., Lisboa, 1945.
Saviotti, Gino — *História do Teatro Italiano,* Cosmos, Lisboa, 1945.
Saviotti, Gino — *Paradoxo Sôbre o Teatro,* Editôra Arca, Lisboa, 1944.
Scarlatti, Eduardo — *A Religião do Teatro,* Editorial Ática, Lisboa, 1945.
Scherer, Jacques — *La Dramaturgie Classique en France,* Librairie Nizet, Paris, 1962.
Scherer, Jacques — *La Dramaturgie de Beaumarchais,* Librairie Nizet, Paris, 1954.
Seldon, Samuel — *La Escena en Ración,* Traductor Patrício Canto, Eudeba Editorial Universitária, Buenos Aires, 1960.
Sellman, Hoffner, Seldon & — *Modern Theatre Practice,* F. B. Crofts & Co., New York, 1946.
Shuré, Edouard — *Historia del Drama Musical,* Editorial Schapire, Buenos Aires, 1945.
Skinner, Richard Dana — *Eugene O'Neill, a Poet's Quest,* Longmans, Green & Co., New York, 1935.
Sourel, Pierre — *Traité de Scénographie, Odette* Lieutier, Paris, 1943.
Sourian, Etienne — *Les Deux Cent Mill Situations Dramatiques,* Flammarion Éditeur, Paris, 1950.
Southern, Richard — *Changeable Scenery,* Faber and Faber Limited, London, 1952.
Spencer, Theodore — *Shakespeare y la Naturaleza del Hombre,* traducción de Miguel Alfredo Olivera, Editorial Losada S. A., Buenos Aires, 1954.
Stanislavski, Constantin — *An Actor Preplares,* translated by Elizabeth Reinolds Hapgood, Robert M. MacGregor, New York, 1952.

Stanislavski, Constantin — *My Life in Art,* translated by J. J. Robbins, Geoffrey Bles, London, 1945.
Theatre and Stage, an encyclopediae guide to performance of all amamateur dramatic, operatic and teatrical work, edited by Harold Downs, Sir Isaac Pitman & Sons Ltd., London, s. d.
Théâtre et collectivite, communications présentées par André Villiers, Flammarion Éditeur, Paris, 1953.
Thompson, Alan Reynolds — *The Anatomy of Drama,* University of California Press, Berkeley, 1946.
Tolmacheva, Galina — *Creadores del Teatro Moderno,* Ediciones Centurión, Buenos Aires, 1946.
Touchard, Pierre-Aimé — *Dionysos,* Aubier, Paris, 1938.
Usigli, Rodolfo — *Itinerario del Autor Dramático,* La Casa de España em México, México, s. d.
Vailland, Roger — *Expérience du Drama,* Corrêa, Paris, 1953.
Valbuena, Angel — *Literatura Dramática Española,* Editorial Labor S. A., Barcelona, 1950.
Valmy-Baysse, Jean — *Maissance et Vie de la Comédie Française,* Librairie Fleury, Paris, 1945.
Vargas, Luiz — *Guidebook to the Drama,* The English Universities Press *Ltd. London,* 1960.
Vega, Narciso Días de Escovar e Francisco de P. Lasso de la — *Historia del Teatro Español,* Montaner y Simón Editores, Barcelona, 1924.
Velloso, Enrique Garcia — *El Arte del Comediante,* Ángel Estrada & Cia. Editores, Buenos Aires, 1926.
Venistein, André — *La Mise-en-Scène Théatrale et Sa Condition Esthétique,* Flammarion Éditeur, Paris, 1955.
Verneiuill, Louis — *A Vida Maravilhosa de Sarah Bernhardt,* tradução de Galeão Coutinho, Livraria Martins Editôra, São Paulo, 1943.
Vilar, Jean — *De la Tradición Teatral,* Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1956.
Villiers, André — *Le Personage et l'Intèrprete,* Librairie Théatrale, Paris, 1959.
Villiers, André — *Le Théâtre en Rond,* Librairie Theatrale, Paris, 1958.
Vinaver, Eugène — *Racine et la Poésie Tragique,* Librairie Nizet, Paris, 1951.
Watt, Halzknecht and Ross — *Outlines of Shakespeare's Plays;* Barnes & Noble Inc., New York, 1943.
Wells, Henry W. — *Elizabethan and Jacobean Playwrights,* Columbia University Press, New York, 1939.
Williams, Charles — *A Short Life of Shakespeare,* abridged from Sir Edmund Chamber's *William Shakespeare, a Study of Facts and Problems,* at the Clarendon Press, Oxford, 1946.
Williamson, Audrey — *Contemporary Theatre,* The Macmillan Company, New York, 1956.
Williamson, Audrey — *Old Vic Drama,* Rockliff, London, 1957.
Wright, Edward A. — *Para Compreender el Teatro Actual,* traducción de Marco Glanz, Fondo de Cultura Econômica, México, 1962.
Zinkeisen, Doris — *Designing for the Stage,* The Studio Publications Inc., New York, s. d.
Zucker, A. E. — *La Vie d'Ibsen,* traduit de l'anglais par Douise Servicen, Librairie Gallimard, Paris, 1931.

ÍNDICE

1 — O drama inconsciente e os povos primitvos. A evolução da pantomima. Breves noções sôbre a mitologia grega. A procissão dionisíaca. As origens da Tragédia. Os precursores .. 11

2 — Ésquilo, Sófocles e Eurípedes: da grandiloqüência à humanização do mito. Vida e obra dos grandes trágicos 20

3 — As origens da comédia. Os precursores. A evolução da comédia e sua estrutura. Aristófanes e Menandro. O mecanismo das representações: edifícios, cenários e máquinas. Os concursos. O ator: máscaras e costumes. O côro: teorias. 28

4 — Origens do teatro popular latino. As profecias e as festas. As atelanas. Os cômicos: Livius Andronicus, Nevius e Cecilius, Plauto e Terêncio. Os trágicos: Atius, Sêneca. As salas de espetáculos e as representações 38

5 — O drama litúrgico da Idade Média: os milagres, os mistérios e as moralidades. O teatro profano: farsas e soties 48

6 — Índia, China, Japão, Egito e Creta 60

7 — O drama na Itália até 1700. As tragédias de Mussato, Trissino, Cintio, Leonico e Maffei. A comédia erudita: Dovisio, Maquiavel, Ariosto e Aretino. A "commedia dell'arte". 67

8 — O drama na Espanha até 1700. "A Celestina", de Fernando de Rojas. Juan del Enoina, Lope de Rueda e Juan de la Cueva. Gil Vicente. Lope de Vega e Calderón de la Barca. Cervantes e os entremeses. Juan Ruiz de Alarcón. Tirso de Molina e o mito de Don Juan 74

9 — A tragédia na França antes de 1700. Alexandre Hardy. O Hotel de Borgonha e a condição dos comediantes. Corneille e Racine: vida e obra. A comédia: Molière 83

10 — As diversas espécies do drama inglês antes de 1700. A decadência do drama religioso. Os elizabethanos. Casas de espetáculos, atôres e público dêsse período. William Shakespeare 101

11 — A arte dramática francesa no século XVII: Regnier e Dancourt, Lesage e Crébillon. Voltaire. Marivaux e a influência italiana. Os inovadores. Diderot, Sedaine e Beaumarchais. A Comédie-Française 111

12 — O século XVIII na Itália e na Espanha. Gozzi, Maffei e Metastasio. Alfieri, Goldoni e a reforma da comédia. A escola de Salamanca e Moratín 128

13 — O século XVIII na Inglaterra. Os dramaturgos da Restauração. Os atôres. A atmosfera teatral 134

14 — O século XVIII na Alemanha e na Escandinávia. A obra de Frederike Karoline Neuber. Lessing e os novos rumos do teatro. Goethe e Schiller. O drama escandinavo e Johannes Ewald 141

15 — França: 1800-1875: O Romantismo. Os dramas de Alexandre Dumas e a revolução de Victor Hugo. Musset. O drama social: Eugène Scribe e Émile Augier. O reinado de Alexandre Dumas Filho. Victorien Sardou e a mecânica teatral. O vaudeville e Labiche. O reinado da opereta. O parnasianismo e François de Coppée 152

16 — Inglaterra: os victorianos e seus predecessores. Alemanha, Áustria e Escandinávia: 1800-1875. Tieck, Kleitz, Hoffmann e Immermann. O grupo "A Jovem Alemanha". O maravilhoso teatro de Anderson. Bjorson e Knut Hamsun. Itália: Monti e o nacionalismo. Giacometti e o melodrama 163

17 — Ibsen: vida e obra. Sua influência sôbre o teatro contemporâneo. Strindberg: o naturalismo e sua influência sôbre o movimento expressionista alemão 177

18 — França: de 1875 aos nossos dias. Zola, o teórico do naturalismo. Antoine e o Teatro Livre. O movimento impressionista. Maeterlinck. O Teatro Artístico de Paul Fort. Lugné Poe. Jacques Copeau e a revolução dramática do Vieux Colombier 184

19 — O teatro de vanguarda, o teatro literário e o teatro de "boulevard". Os "metteurs-en-scène": de Pitoeff a Vilar 192

20 — Alemanha: do naturalismo aos nossos dias. O Teatro de Meiningen, Hauptmann e a luta de classes. O expressionismo: Schnitzler, Kaiser e Wedekind. O teatro comunista de Toller. Brecht e o drama épico. Os processos cênicos de Max Reinhardt. Piscator e o teatro de massas 208

21 — O teatro na Inglaterra. Bernard Shaw. Os autores: de John Galsworthy a John Osborne. A arte cênica: de Henry Irving a Laurence Olivier. Gordon Craig e a teoria do teatro 219

22 — O teatro na Itália: Giacosa e a comédia nacional. O drama social de Giovanni Verga e o verismo de Roberto Bracco. D'Annunzio. Os espetáculos de Bragaglia. A revolução de Pirandello. Hugo Betti e os novos autores 228

23 — O teatro na Espanha. Zorilla e o romantismo. Os autores: Echegaray, Jacinto Grau, Lorca, Casona e outros 234

24 — O teatro nos países menores: Tchecoslováquia e a obra de Karel Kapek. Hungria é Ferenc Molnar. A Bélgica e os Países-Baixos. O teatro grego contemporâneo. O teatro judeu. Os espetáculos na Polônia, na Bulgária e na Iugoslávia. 239

25 — O teatro russo. Polotsky e o drama escolástico. A influência estrangeira. O drama realista: Gógol e Puskin. A importância do Pequeno Teatro e o drama de Ostrovski. Turguenieff e o drama psicológico. O teatro histórico de Alexis Tolstoi. O drama popular e Leão Tolstoi 247

26 — O gênio dramático e Tchekov e os nôvos caminhos do teatro russo. Gorki e o teatro social. Andreiev. Stanislavski e Dantchenko. O Teatro Artístico de Moscou. O teatro soviético. Meyerhold e Komisarjevski. Os autores soviéticos 254

27 — O teatro na América do Norte. O fenômeno do "wagon". Longfellow e o "período de fronteira". David Belasco e a técnica teatral. A Primeira Grande Guerra e o renascimento da arte dramática. Os teatros experimentais. O Theatre Guild. Os teatros de verão e os de universidades. A Broadway. Os autores: de Eugene O'Neill a William Inge 263

28 — O teatro na Argentina. Os indígenas. A Casa de Comédias. A invasão inglêsa. A revolução e o desenvolvimento do teatro. Gutiérrez, o precursor do teatro gauchesco. Os autores e os atôres. Podestá. O uruguaio Florencio Sánchez. Pedro E. Pico e Roberto J. Payró. O teatro moderno e a crítica 272

HISTÓRIA DO ESPETACULO

foi produzido nas oficinas da Emprêsa Gráfica "O Cruzeiro" S. A., Rua do Livramento, 189/203, Rio de Janeiro — GB, e sua composição e paginação tiveram a supervisão de André A. Garcia, acabando-se de imprimir em fevereiro de 1968.